الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحــث العلــمي

جامعة مولود معمري تيزي- وزو

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قســم اللّغة العربية وآدابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستـــير

التخصص: اللّغة والأدب العربي

الفــرع : دراسات أدبية ونقدية

إعداد الطالبة : نبيــلة ســكاي

الموضوع:

التخييـــــل والقول

بين حازم القرطاجني وجيرار جينيت

لجنة المناقشة:

د/ بوجمعة شتوان: أستاذ محاضر بجامعة مولود معمري تيزي وزو..............................رئيسا

أ.دة/آمنة بلعلـــــى: أستاذة التعليم العالي بجامعة مولود معمري تيزي-وزو............مشرفة ومقررة

د/ مصطفى درواش: أستاذ محاضر بجامعة مولود معمري تيزي وزو..........................ممتحنا

د/ سالـــــم سعدون: أستاذ محاضر بالمركز الجامعي العقيد أكلي محند أولحاج البويرة.........ممتحنا

تاريخ المناقشة : ....

الجمـــــهورية الجزائريـــة الديمقراطـية الشعبـية

وزارة التعلـيم العـــالـــي والبحـــث العلــمي

جامعة مولود معمري تيزي- وزو

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قســــم اللّغة العربية وآدابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستـــير

التخصص : اللّغة والأدب العربي

الفرع : دراسات أدبية ونقدية

إعداد الطالبة : نبيـلة سـكاي

الموضوع:

التخييـــــل والقول بين حازم القرطاجني وجيرار

لجنة المناقشة:

د/أمنة بلعلى: أستاذة التعليم العالية، جامعة مولود معمري تيزي-وزو مشرفة

....

....

تاريخ المناقشة : ....

«إنّ الدراسة المقارنة ليست بالضرورة دراسة تأثر وتأثير، فهذا النوع من الدراسات المقارنة الذي كان رائجا لمدة من الزمن لم يعد يحتل مركز الصدارة في الدراسات المقارنة. فالمقارنة قد تعني التوازي والتشابه دون التأثر، كماً أن التأثير قد يكون غيرَ مباشر، وأخيرا فإن الدراسات التقابلية ممكنة، مثلها مثلُ الدراسات المقارنة».

عاطـــــــــــف فضـــــــــول

- النظرية الشعرية عند اليوت وآدونيس- ص3.

إهـــداء

إلى من أخذ على عاتقه مهمـــــة تربيتي وتعليمي، أبي جـــــازاه الله عـــني خيـــــرا ...

إلى مـــن قدســـت العلمَ دائما، وإن حُرِمَت منه، أمي شفاها الله وأطال بقـــــاءها...

إلى من جاء يمُد إلي يدَ العون بعدما تعبتُ من تحمل أعباء الحياة وحدي، خطيبي "علـــي حوحـــة"...

إلى إخوتي : كريمو ومنير وحسام.

إلى أخواتي: سامية وناجية وآسيا.

إلى من ارتقيت بفضلهم في العلم درجة، أساتذتي في مختلف مراحل التعليم وأطـــــواره.

إلى هؤلاء جميعا، أهدي عملي المتواضعَ هذا، مقرونا بشعور العرفان بالجميل.

مقدمـــــة:

يدورُ موضوع هذه الدراسة حول "التخييل والقول"، وهو العنوان ذاته الذي يحمله أحد مؤلفات "جيرار جينيت"، كما أنه يشكل في الوقت نفسه عنوانَ أحد الفصول الأربعة التي تشكل منها الكتاب، وهذا ما يعكس أهميته عند صاحبه.

وقد راودتنا فكرة البحث عندما كلّفنا من طرف أستاذة نظرية الأدب بعرض كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، وبعده بفترة وجيزة كتاب "التخييل والقول" (Fiction et Diction) لـــ"جيرار جينيت"، إذ لفتت انتباهَنا المصطلحات المشكلة للعنوان، والتي صادفناها أيضا عند القرطاجني في المتن تتكرر بصفة ملحوظة في إطار حديثه عن القول الشعري وما يتميز به من تخييل ومحاكاة. وباستشارة الأستاذة قرّرنا الغوص في بحر هذه المقارنة، محاولين رصد أوجه الاختلاف والائتلاف وتمييز نقاط التقاطع بين التراث العربي والحداثة الغربية من خلال علمين بارزين ومتميزين فيهما هما:

- حازم القرطاجني ممثلا للشعرية العربية.
- وجيرار جينيت ممثلا للشعرية الغربية.

وقد انتهجنا هذا البحث مؤمنين ومنطلقين من فرضية مؤدّاها أن تراثنا العربي كان سبّاقا لمعالجة أهم القضايا التي تطرحها الحداثة الغربية اليوم، ومن ثم يصبح لزاما علينا أن نعيد قراءته بهدف إضاءة بعض جوانبه، ولا بأس إن عملنا على استنطاقه في ظل هذه المفاهيم الحديثة من أجل فهم ما غمض علينا فهمه.

وقد سعت هذه الدراسة لإعادة قراءة القرطاجني الذي نعتبره حجر أساس في هذا التراث بالتوازي مع جيرار جينيت الذي يُعد أحدَ زعماء الحداثة، ولمَ لا يصح ذلك، وكلاهما يسيرُ في مجال واحد وهو مجال التنظير الأدبي!؟.

فالجدير بالذكر هنا أن الثقافات مهما تباعدت وتباينت، لابدّ من وجود خيط رابط بينها، حتى وإن كان رفيعا، ومن ثم نجدها تشترك في العموميات على الأقل وإن اختلفت في التفاصيل والخصوصيات.

ولعل أهم دافع حفزنا لإجراء هذه المقارنة هو أرسطو، باعتباره قاسما مشتركا بينهما ومنبعا مستفيضا استقى منه كل منهما ثقافته ومعارفه الأدبية، حتى لقبه القرطاجني بـــ"المعلم الأول"، وعُرف جيرار جينيت بالمقابل بـــ "حفيد أرسطو" حسب ما ذهب إليه محمد معتصم مترجمُ كتاب "خطاب الحكاية" لجيرار جينيت.

فبقدر ما يمثل كل منهما قطبا من أقطاب نظرية الأدب عند أمّته، نجدهما في الوقت نفسه يشكلان معا امتدادا طبيعيا لنظرية الأدب الأرسطية المنبع والمورد وبهذا يتأكد تأثيرُ النقد اليوناني في جهود المنظرين الغربيين والعرب على حدّ سواء.

ومن ثم دارت إشكالية البحث حول الأسئلة التالية:

كيف تلقى حازم القرطاجني وجيرار جينيت التراث النقدي الأرسطي؟ ثم ما هي الإضافات التي قدّمها كل منهما لما جاء به أرسطو؟ وأخيرا أين تكمن مواطن الاختلاف والائتلاف بينهما؟

وقد اعتمدنا منهجا مقارنا نعمل فيه على استقراء المادة التنظيرية عند الرجلين محاولين النظر في المصدر الذي استند إليه كلاهما وهو شعرية أرسطو.

أجرينا هذه المقارنة بين تلميذ أرسطو وحفيده، محاولين إحياءَ أحد المناهج القديمة التي تراجعَ صيتُها في العصر الحديث بعدما كان رائجا في الماضي البعيــد ولعلّ كتاب "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" للآمدي، وكتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني من أبرز الأمثلة على هذه الدراسات الموازنة أحيانا والمقارنة أحيانا أخرى.

ولن نبالغ إن قلنا، إنّ أهمية الموضوع تأتي من تطبيق هذا المنهج المقارن لما تمثله المقارنة من دور فعال في الكشف عن القضايا المبهمة التي يطرحُها الطرفان، فقد أسعفنا القرطاجني في قراءة جيرار جينيت، واستعنا بـــ"جيرار جينيت" أيضا على قراءة القرطاجني، لأنّ كلا منهما يمثل تكملة للآخر، خاصة أن الخلفية التي يستندان إليها واحدة وهي شعرية أرسطو.

وقد توقعنا منذ البداية وجودَ نقاط تقاطع بينهما، وصدقت توقعاتنا، فجعلنا من نقاط التقاطع الرئيسية عناوينَ للفصول، أمّا نقاط الالتقاء الفرعية فجعلناها عناوين للمباحث.

جاء البحث في فصلين، نتناول في الفصل الأول منه "إشكالية توصيف الأدب" بين القرطاجني وجيرار جينيت، بحيث نعرض لأهم القضايا التي طرحتها نظرية الأدب قديما وحديثا، فنتحدث في المبحث الأول منه عن "أسباب ودوافع الاشتغال بالتنظير الأدبي" عندهما، خاصة أنه بدا لنا ارتباطُها بالأوضاع المزرية التي عانى منها الأدب.

ونعرّج في المبحث الثاني على "ماهية الأدب"، التي تدور حولَها أساسا فكرةُ التخييل الأرسطية ونرى إلى أي مدى ظل المنظران مرتبطين بها.

وننتقل في المبحث الثالث إلى "وظيفة الأدب" نرصد من خلالها القوانين المرتبطة بما يؤديه الأدب من فائدة وإمتاع عند كل منهما.

وفي المبحث الرابع نتطرق إلى مسألةَ "الجنس الأدبي"، ونقف عند طروحات كل منهما فيما يخص مفهوم الجنس والنوع الأدبي باعتبارهما من المباحث الكبرى في مجال نظرية الأدب.

أما الفصل الثاني فنخصصه لـــ "قضايا الأسلوب" نعالج فيه أهم مسائله المشتركة بين القرطاجني وجيرار جينيت، نتطرق في المبحث الأول منه إلى "ماهية الأسلوب بين النفي والإثبات" ونقف عند تعريف القرطاجني وجيرار جينيت له مبينين موقعهما بين اتجاهين، أحدهما يسعى لإثبات وجود الأسلوب وتأكيده والآخر يعمل على نفيه وطمس وجوده.

ونعرض في المبحث الثاني لعلاقة الأسلوب بالنظم عند القرطاجني ونوازي بينها وبين علاقة الأسلوب بالتوازي عند جيرار جينيت حيث بدا لنا أن مفهوم النظم عند القرطاجني يشتغل بنفس الآلية التي يشتغل بها مفهوم التوازي عند ياكبسون وجيرار جينيت.

وفي المبحث الثالث "الأسلوب بوصفه طريقة في التشكيل"، نقارن بين مفهوم الطريقة عند القرطاجني وجيرار جينيت التي اتخذها كلاهما معيارا لتحديد الأسلوب.

وفي المبحث الرابع "الأسلوب باعتباره وظيفة إيحائية"، نبرز خصوصيات الصورة الفنية عند كليهما، ودورها في تنمية معاني النص ودلالاته الإيحائية وفتح آفاق التأويل أمام المتلقي.

ونزوّد كل فصل بتمهيد نفتحُ به الأبواب على الموضوع، وخاتمة تلخص أهم النتائج المتوصل إليها في البحث.

وقد اعتمد البحث على عدة مراجع أهمها: "مفهوم الشعر" و"الصورة الفنية" لجابر عصفور و"نظرية المعنى عند حازم القرطاجني" لفاطمة عبــد الله الوهيبي و"نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين" للأخضر جمعي، وإلى جانبها أيضا بعض المراجع الأجنبية المترجمة إلى اللّغة العربية، ككتاب "قضايا الشعرية" لرومان ياكبسون وكتاب "الشعرية" لتودوروف وكتاب "مدخل لجامع النص" لجيرار جينيت وغيرها من الكتب الأخرى التي ساهم كل منها في وصل حلقات هذا البحث.

وقد اعترضت البحثَ مجموعة من الصعوبات، أبرزُها مشكل الترجمة لكتاب:"التخييل والقول" لجيرار جينيت، والصبغة الفلسفية لمؤلَّف "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، مما صعب علينا عملية القراءة، إضافة إلى نقص المراجع المتخصصة التي تتناول كتاب التخييل والقول بالدراسة، الأمر الذي سبب تأخيرَ سير البحث.

وعلى الرغم من العراقيل والصعوبات، فقد تمكنّا من مواصلة البحث بتوفيق من الله تعالى ومعونة من نكن لهم فائق الاحترام والتقدير.

وفي الأخير، أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة التي أنارت لي دروب البحث وأعادتني إلى الطريق كلما أوشكت أن أحيدَ عنها، وأعبرُ عن امتناني الخالص لأساتذتي الذين لم يبخلوا علي بكتبهم وتوجيهاتهم: الأستاذ شمس الدين شرفي، والأستاذ العباس عبدوش والأستاذ بوعلام العوفي.

كما لا يفوتُني أن أتقدم بالشكر المسبق لأساتذتي الكرام، الذين سيأخذون على عاتقهم مهمة قراءة هذا البحث ومناقشته، وأزف لهم كامل الامتنان و العرفان.

إلى هؤلاء جميعا، وإلى كل طلاب العلم والمعرفة أهدي عملي المتواضع هذا.

الفصل الأول

إشكالية توصيف الأدب
بين حازم القرطاجني وجيرار جينيت

تمهيــد:

إنّ البحث في الخصوصيات التي يمتاز بها الأدب يعدّ محور الانشغالات التي عرفتها نظرية الأدب منذ أرسطو، أو بالأحرى منذ ظهور الأدب، حيث « ينشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه»[1]. فالإرهاصات التنظيرية صاحبت الممارسات الإبداعية منذ ظهورها، باحثة عن سرّ جاذبية هذا النّشاط القولي المميّز ولكنّها لم تكتسب صبغتها العلمية إلاّ في وقت متأخّر من الزّمن، لظهور بعض العلوم المتخصصة كاللسانيات والسيميائيات وعلم الدلالة.

وتأتي أهميّة الفلسفة في المرتبة الأولى من حيث هي نشاط تأملي تحتاج إليه كلّ عملية تنظيرية، ومن ثمّ كانت العلاقة التي تربطها بنظرية الأدب شديدة، ممّا جعلها تُعرف أيضا بـــ «فلسفة الأدب»[2]. وبما أنّ كل محاولة تنظيرية لا تتم ولا تتخصّب إلاّ في رحاب الفلسفة، فقد كلّلت المحاولة التنظيرية عند كل من "حازم القرطاجني" و"جيرار جينيت" Gérard Genette بالنّجاح، بفضل استعدادهما الفكري وحسّهما الفلسفي. فالمعروف عن "القرطاجني" توجهه إلى دراسة المنطق وعلوم الحكمة الهيلينية عن طريق مؤلفات الفلاسفة العرب وشروحاتهم لأرسطو، كـ "ابن رشد وابن سينا والفارابي". وبالمقابل يبرز "جيرار جينيت" متشبّعًا بثقافة فلسفية عالية، نتيجة اطلاعه على التراث الفلسفي لأرسطو وهيجل وسارتر وكانط وغيرهم وهذا ما أهل كليهما لتأسيس نظريته في الأدب.

1- تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص10.

2- بيير برونيل وأ.م. روسو وكلود بيشوا، **ما الأدب المقارن؟** تر: عبد الحق حنون ونسيمة م. عيلان وعمار رجال، د.ط، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، 2005، ص179.

إذا أردنا استعراض أهم المحطّات التي مرّت بها نظرية الأدب عند الغرب قبل أن نتوقف مع "جيرار جينيت"، نرى أنّ الحديث عن الأدب بدأ من خلال علاقته بالفنون الأخرى، وقد تم التعرض لهذه العلاقة في إطار ما عُرف بعلم الجمال، الذي يعدّ الايطالي "كروتشه Croce" أحد أهم أعلامه، فبعد ظهور هذا الاتجاه في القرن الثامن عشر، سيطرت فكرة توحد الفنون، بما فيها الأدب، انطلاقا من النزعة الجمالية التي ترمي إليها هذه الفنون جميعا. وفي أسباب ظهور هذا الاتجاه يرى صلاح فضل أنّ «التأملات الفلسفية في الظواهر الأدبية، وعلاقتها بالفنون الأخرى هي التي أدت إلى ظهور علم الجمال باتجاهاته المختلفة خلال القرنين الماضيين وكانت مقارنة الفنون والتساؤل عن القواسم الإبداعية والوظيفية المشتركة بينها هي الموضوع المفضل في القرن الثامن عشر، ممّا أدّى إلى تأمل مكونات كل فن وأدواته، في ضوء فعاليته وغاياته التي يتفق أو يختلف فيها مع غيره من الفنون»[1].

ويبدو أنّ ما فعله أنصار هذا الاتجاه، ليس إلاّ إعادة نظر في العلاقة التي تجمع الأدب بالفنون الأخرى، والتي سبق إليها أرسطو، عندما تطرق لدراسة الشعر ضمن دائرة الفنون الخمسة المشهورة: شعر، رقص، موسيقى، رسم، نحت المعروفة بالفنون الجميلة(Les beaux arts)، دون أن ننكر أهم الانجازات والتطورات التي حققها هؤلاء في هذا المجال. ولعلّ أهم قاسم مشترك يجمع هذه الفنون كلها

1- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996، ص50.

هو مبدأ "محاكاة الطبيعة الجميلة"، كما بيّن ذلك القس باتو (L'abbé Batteux) في القرن الثامن عشر، في كتابه: "الفنون الجميلة قائمة على مبدأ واحد"[1].

بدأ الأدب يبحث عن كيان خاص به في دائرة العلوم المختلفة ، وهذا ما حدث فعلاً عندما بُعثت الرومانسية الألمانية إلى الوجود، ومن ثم أصبح الحديث ممكنًا عن نظرية خاصة بالأدب وحده، بدل النظرية الجمالية التي تجمعه بالفنون الأخرى، إذ «لن يتخذ مفهوم الأدب استقلاله إلاّ مع حلول النزعة الرومانسية (الألمانيـــة) وسيكون ذلك بداية نظرية الأدب بالمعنى الدقيق (وبدون تحفظ هذه المرة)»[2] .

وفي فرنسا يعود الفضل في زرع بذور النظرية الأدبية الحديثة، على الأقل في معناها العام، إلى الشعراء والروائيين، فـــ «إذا أردنا أن نجد في فرنسا نظرية للأدب خلال المائة وخمسين عاما الأخيرة، فإن علينا التوجه نحو كتابات الشعراء والروائيين، منذ فلوبير وملارمي إلى فاليري وميشيل بوتور، إنّهم حقًّا الكتاب الذين لعبوا دورا مماثلا لدور الرومانسيين الألمان، وقد ظلّ مضمون المذهب متشابها على الأقل في خطوطه العريضة»[3]، أمّا الظهور الفعلي لها فهو مرتبط بأعمال الشكلانيين الروس، إذ ساهم هؤلاء في إنعاش النظرية الأدبية الغربية بعد حالة الركود التي كانت تعيش فيها، ويرى "**تودوروف** Todorov" أنّ« مختلف الشكلانيين للقرن العشرين هم أقرب إلى روح كتاب الشعرية ممّا كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر، لأنّهم تناولوا العمل من حيث تركه "أرسطو"، وقد حققوا بهذا

---

1 - ينظر: جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ص19.

2 - تودوروف، **الشعرية**، ص 14.

3 - المرجع نفسه، ص 15.

الصنيع تركيبًا ناجحًا لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على "النظرية الأدبية" حتى ذلك الحين، ونحوا إلى تأسيس النظرية الحديثة»[1].

دعا الشكلانيون إلى تأسيس علم الأدب، وهو العلم الذي يركز في دراسته على المكونات الداخلية للنصوص في شكلها اللغوي، بعيدًا عن كلّ ما يحيط بها من ظروف، لما كانت عليه الحال سابقا. هذا، وقد اصطبغت نظرية الأدب في فرنسا بصبغة جديدة بعد ظهور البنيوية، فبالإضافة إلى تركيز اهتمامها على البناء الداخلي للنصوص وخصائصها الشكلية، راحت تصوب أنظارها نحو القارئ، ليحل محل المؤلف، ويصبح مبدعاً جديداً للنص، ويبرز "جيرار جينيت وبارث وتودروف وغريماس وكريستيفا" وغيرهم كأهم روادها[2].

وبهذا يمهد الشكلانيون الرّوس الطريق أمام "جيرار جينيت" الذي بدا تأثره بهم واضحاً من خلال استثماره لأهم النتائج التي توصلوا إليها، كما استثمر أيضاً أراء غيرهم (أمثال تودوروف ورولان بارث) في محاولة جادة تُسهم في إعادة بناء الشعرية الغربية على أسس متينة.

في مقابل هذه التحولات والتطورات التي شهدتها نظرية الأدب عند الغــرب أو بالأحرى قبلها، يمكن الحديث عن نظرية عربية للأدب مع القرطاجني، وهذا لا يعني أنّنا ننكر جهود من سبقه في مجال التنظير الأدبي عند العرب كقدامة والجاحظ، والجرجاني وابن رشيق وغيرهم، والتي أفاد منها القرطاجني نفسه كما أفاد أيضا من جهود أرسطو في هذا المجال، فهو على حد تعبير "إحسان عباس":

1- تودوروف، **الشعرية**، ص14- 15.

2 -ينظر: عثماني الميلود، **شعرية تودوروف**، ط1، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1990، ص13.

«ملتقى الروافد العربية واليونانية جميعا»[1]، ولكن ما يمكن قوله أنّ نظرية الأدب عرفت الاكتمال على يديه، ومن ثم يمكن موازاتها بأية نظرية أدبية غربية حديثة.

لقد خاض "حازم القرطاجني" غمار التنظير الأدبي بتوجيه من أستاذه "أبو علي الشلوبين" الذي أمره بالإطلاع على كتب الحكمة الهيلينية ودفعه إلى دراسة المنطق والخطابة والشعر[2]، لما رآه عليه من استعداد يؤهله لذلك. فأقبل "حازم" على كتب البلاغة يأخذ عنها وكتب الفلاسفة ينهل منها، حتى إذا ما ارتوى سارع إلى تأليف كتابه "المنهاج" الذي عرف من التميّز ما جعله يسمو على مؤلّفات عصره وما قبلها.

إنّ سرّ تميز القرطاجني عن غيره من المنظرين العرب يكمن في انتهاجه منهجا مغايرا وصعبا في الوقت نفسه، لارتباطه بالفلسفة والمنطق، وصعوبة هذا الطريق الذي اختاره، إضافة إلى توغله فيه، هو الذي مكنه من التفرّد وتحقيق النّجاح الذي عرفته نظرية الأدب على يديه يقول: « وقد سلكتُ من التكلم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعر سبيل التوصل إليه، هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة ... فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلاّ في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة، فتجاوزتُ أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة مما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها»[3]، ومن ثم اكتسى مؤلف القرطاجني قيمة بالغةَ الأهمية، يعترف

1 - إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط2، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمـان، 1993، ص547.

2- ينظر: أبو الحسن حازم القرطاجني، **مدخل منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقييم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص53.

3- المصدر نفسه، ص18.

له بها كثير من الدارسين، ومن بينهم العلامة الشيخ "محمد الطاهر بن عاشور" الذي يذكر في تقديمه للمنهاج: «إن لكتاب حازم من علم البلاغة ناحية خاصة يحتلها من بين الكتب المشهورة، يمكن أن ننزلها من العلم منزلة الأصول من الفروع، أو منزلة فلسفة العلم من العلم، كمنزلة رسالة الإمام الشافعي من علم الفقه، أو منزلة مقدمة ابن خلدون من علم التاريخ»[1].

وإذا نظرنا في خصوصية المسلك الذي انتهجه حازم في كتابه المنهاج وجدناه كامناً في الطريقة المغايرة التي اعتمدها في معالجته لقضايا البلاغة، وفي الحلّة الجديدة التي استعرض بها هذا العلم، إنّها «البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية»[2]، كما قال عنها صاحبها. لقد استعان حازم بالفلسفة والمنطق للغوص في أعماق علم البلاغة، وبهذا تمكّن من استكناه أسراره وفهم ما استغلق فهمه على غيره ممن اكتفوا بالتناول السطحي لمسائله.

إنّ هذه الصبغة الفلسفية لمؤلّف حازم هي التي جعلته يدخل ميدان التنظير الأدبي من بابه الواسع، وهذا لعلاقة العملية التنظيرية بالفلسفة، من ثم يمكن تصنيفه اليوم ككتاب في نظرية الأدب. كما نصنّف كتاب "جيرار جينيت" في المجال نفسه للسبب ذاته، وكذا لطبيعة القضايا التي يطرحها الكتابان من بحث في ماهية الأدب وأدبيته، ونظر في وظيفته وأنواعه، وغيرها من القضايا الأخرى.

---

1 - حازم القرطاجني، **تقديم المنهاج**، ص10.

2- المصدر نفسه، ص 231.

I-أسباب ودوافع الاشتغال بالتنظير الأدبي:

لقد كان الاستعداد الفلسفي لدى كلّ من "القرطاجني و"جيرار جينيت" مؤهّلاً رشّحهما لخوض غمار التنظير الأدبي، وإلى جانب هذا المؤهل هناك أسباب ودوافع أدّت بهما إلى طَرق ميدان نظرية الأدب.

- فما هي أسباب التوجه نحو التنظير الأدبي عندهما وما هي دوافعه؟

يمكن حصر هذه الأسباب عموما في سببين رئيسيين هما:

- الإطلاع على شعرية أرسطو ومحاولة كليهما الإفادة منها لإعادة التأسيس لشعرية عربية، وأخرى غربية مبنيتين على أسس متينة وقواعد صحيحة.
- الشعور بتراجع مستوى الإبداعات الأدبية، والوعي بضرورة تحسين أوضاع المنجز الشعري.

1- الإطلاع على شعرية أرسطو:

تحتل شعرية أرسطو مكانة هامة بين غيرها من كتب الشعرية الأخرى، ولعلّ هذه الأهمية تأتي من الصورة المكتملة التي ظهر بها الكتاب، باعتباره أول كتاب يؤلَّف في تاريخ نظرية الأدب، إذ « إن مؤلَّف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لـــ "نظريـــة الأدب" (...) وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع، والتواجد المتلازم لهاتين الخاصيتين لا يخلو من مفارقة: فهي تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخلّلها المشيب (...)، ولا نرى مثالا مشابها لهذه الحالة إلاّ في نحو بانيني الذي كان في

الوقت ذاته أوّل كتاب في اللسانيات وأكبر تحفة (لكنه لم يلعب إلاّ دورًا ضئيلاً في تاريخ العلم) أو في مثال أقرب، هو منطق أرسطو نفسه»[1].

وقد نال الكتاب من الشهرة ما جعل الدارسين يحيطونه بهالة من الاهتمام على مرّ العصور واختلاف الأمكنة، فكان « تاريخ الشعرية – بطريقة ما- إعادة تأويل لكتاب أرسطو»[2].

وبهذا يشكّل الكتاب منبعاً مستفيضاً ومنهلاً عذباً ينهل منه الذين ساروا في مجال الشّعريات على اختلاف اتجاهاتهم وتعدّد مشاربهم.

ومن الطبيعي أن يعود "القرطاجني وجيرار جينيت" إلى الكتاب ويفيدا منه مادامَا يخوضان في المجال نفسه "مجال التنظير الأدبي"، ومع إدراكهما المسبق لخصوصية الكتاب التي تجعل منه كتاباً في التمثيل أكثر منه كتاباً في نظرية الأدب، لاهتمامه المفرط بمعالجة المأساة والملحمة[3]، إلاّ أنّهما استثمراه لخدمة الأدب والبحث عن الأدبية.

ومع كثرة القراءات التي استهدفت كتاب أرسطو بالدراسة – منذ اكتشافه في عصر النهضة – إلاّ أنّها لم تكن في مجملها قراءات وافية، إذ كثيرا ما خرج بها أصحابها عن موضوع الكتاب، فحادوا بذلك عما ذهب إليه مؤلِّفه، هذا على الرغم من تقديرهم لأهمية الكتاب ومنزلة صاحبه. فقد لعب الكتاب « دورا مماثلا للكتاب المقدس، وستصبح كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب أرسطو في الشعريـــة ذلك أنّ النّص قد أصبح من الشهرة التي وضعت حجابا بينه وبين القراء، ولم يعد

1 – طودوروف، **الشعرية**، ص12.

2 - Oswald Ducrot et Tazvetan Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,** 1^{ere} publication, Ed. du seuil, Paris, 1972, P108.

3– ينظر: طودوروف، المرجع السابق، ص12.

أحد يجرؤ على الاعتراض عليه، و في النهاية على قراءته، وعوضا على ذلك وقع الاكتفاء باختصاره إلى بعض الصيغ التي تحولت بسرعة إلى كليشيهات أصبحت تخون فكر صاحبها بعد أن انتزعت من سياقها»[1].

وهكذا تعجز القراءات المختلفة لكتاب أرسطو عن استكناه أسراره وفكّ الغموض الذي يكتنفه، إذ أنّها لم تسهم إلاّ في تحريف آراء أرسطو وإضفاء اللّبس عليها.

لقد أدرك "جيرار جينيت" خطورة الوضع الذي تسبب فيه قرّاء أرسطو -وعلى رأسهم نقاد القرن الثامن عشر- وما انجر عنه من تراجع في مسار الدراسات الشعرية الغربية ، نتيجة الطرح الخاطئ لأهم القضايا الموروثة عن أرسطو، والتي من بينها، مثلاً، مسألة التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية: الغنائي والملحمي والدرامي. فقد «اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحدا قابلا للإحاطة بكامل الحقل الأدبي، ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات أهمها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر، والذي أسند خطأ لأرسطو نفسه وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة "أنماط أساسية" صنّفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية: الغنائي والملحمي والدرامي»[2].

لم تكن مسألة التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية المسألة الوحيدة التي أثارت اللّبس من حولها، بل هناك مسائل أخرى غيرها كمسألة الفصل بين الشكل والمضمون، إذ وصل الأمر ببعضهم إلى تقسيم الأدب نفسه إلى نوعين:[3]

1- طودوروف، **الشعرية**، ص13.

2- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ص5.

3 –Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, Ed. du Seuil, Paris, 1991, P31.

- **أدب تخييلي (Litterature de fiction)** : يتمسك أساساً بالميزة الخيالية لمواضيعه.
- **أدب قولي (Litterature de diction)** : يتمسك أساساً بمميزاته الشكلية.

كما أننا نجد في الغموض الذي ظل يكتنف نظرية المحاكاة الأرسطية مثالاً آخر على ذلك، إذ إنّها فُسّرت بالتقليد أحيانا وبالانعكاس أحياناً أخرى، مع أنّ ارتباط المفهوم بالعملية الإبداعية يجعله أبعد ما يكون عن التقليد الأعمى للطبيعـــة والانعكاس الحرفي للواقع.

لقد شغلت هذه القضايا وغيرها اهتمام "جيرار جينيت" ودفعت به إلى إعادة قراءة الشعرية الأرسطية في ظلّ أهم التحولات التي شهدتها الشعرية الغربية، والتي يعدّ الشكلانيون الروس أهم من كان وراءها، من أجل تدارك الوضع وتصحيح ما يمكن تصحيحه. وبفضل قراءاته الواسعة في التراث والحداثة وتحليله المنطقي العميق حاول "جيرار جينيت" أن يسهم في الدفع بالشعرية الغربية إلى الأمام وإعطائها نفساً جديداً.

ومن جهة أخرى اطلع العرب على التراث الأدبي الأرسطي، ونلمس أثر هذا الاطلاع في مؤلفات البلاغيين، أمثال قدامة بن جعفر وابن وهب الكاتب والجاحظ. ويظهر هذا الأثر عميقا في شروحات الفلاسفة وتلخيصاتهم لكتابي "الخطابة" و"فن الشعر"، إذ اعتبر عملهم هذا تتمة لشرح المنطق الأرسطي واستكمالا لمشروعهم الفلسفي. و«إذا كان الفلاسفة الإسلاميون قد ساروا في هذا التقليد واستكملوا شرح المنطق الأرسطي بوضع شروح للخطابة والشعر فإنّ هدفهم هو استكمال شرح المنطق بالدرجة الأولى. ولكن هذا القصد لا يمنع من إمكان إنباء رؤية في الشعر

في نسيج هذه الشروح»[1]. وبهذا يبدي الفلاسفة الإسلاميون اهتماماً بالشعر كما اهتم به أرسطو، باعتبار أنّ الشعر جزء من المنطق عند اليونان.

كما اطلع حازم بدوره على الشعرية الأرسطية عبر تلخيصات الفلاسفة العرب وشروحاتهم، فأراد أن يؤسس لشعرية عربية نزولاً عند رغبة أستاذه ابن سينا الذي يقول: « هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول. وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وعلم الشعر، بحسب عادة هذا الزمان، كلاما شديد التحصيل والتفصيل»[2].

وهكذا كان مشروع التأسيس لشعرية عربية مجرّد فكرة دعا إليها ابن سينا فعرفت تجسدها على يدي "القرطاجني" الذي عمل على تحقيق ما عجز عنه الفلاسفة.

لقد أفاد "القرطاجني" كثيرا من المعلم الأول أرسطو، إثر اطلاعه على كتابيه "الخطابة" و"فن الشعر" عبر شروحات الفلاسفة العرب وتلخيصاتهم في التنظير لشعرية عربية، مبنية على أسس متينة وقواعد صحيحة، وتستمد مبادئها من خصوصيات الشعر العربي، فالاختلاف الموجود بين الإبداعات اليونانية والإبداعات العربية ناهيك عن تنوع الممارسات الإبداعية العربية وثرائها، سيؤدي حتماً إلى اختـــلاف القوانين التي تحكمها، و«لو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب

1- الأخضر جمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1999، ص20.

2- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص69.

الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[1].

إنّ التنوع الذي تمتاز به الإبداعات العربية مقارنة بنظيرتها اليونانية جعل حازما لا يقف عند حدود القوانين الشعرية التي سنّها أرسطو، بل دفع به إلى وضع قوانين جديدة تتواءم وطبيعة الإبداعات العربية. وبهذا يؤسّس حازم لشعرية عربية أصيلة، وإن كان أثر استفادته من الشعرية الأرسطية واضحًا.

وإذا كان الاطلاع على شعرية "أرسطو" سبباً غير مباشر لتأسيس القرطاجني لشعرية عربية، وإعادة "جيرار جنيت" النّظر في مسار الشعرية الغربية للدفع بها إلى الأمام، فإنّ هناك سببا مباشرا وملحاً في الوقت نفسه، دعا "القرطاجني وجيرار جنيت" وغيرهما من المنظرين إلى إعادة النظر في القوانين التي تسير وفقها العملية الإبداعية، وهو: تدهور مستوى الممارسات الأدبية.

2- تدهور مستوى الممارسات الأدبية:

كان لاضطراب الممارسات الأدبية والإبداعية، إضافة إلى عدم استقرارها على نحو واحد من الرقي والازدهار، دور رئيس في توجّه "القرطاجني وجيرار جينيت" نحو التنظير لشعرية القول والكتابة على المستويين العربي والغربي. وقد لفتت هذه الأوضاع المتردية التي يعاني منها الأدب انتباه معظم المنظرين وشغلت اهتمامهم، من بينهم **ياكبسون** الذي يقول: «إنّ الحدّ الذي يفصل الأثر الشعري عن

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص 69.

كل ما ليس أثراً شعرياً هو أقل استقراراً من الحدود الإدارية للصين»[1]، ونحن نقول ليس الأثر الشعري وحده ، بل الأثر الأدبي بشكل عام.

إنّ إشكالية تردي أوضاع الممارسات الأدبية غير مطروحة على مستوى العالم الغربي وحده، وإنّما هي مطروحة أيضاً على مستوى العالم العربي، حيث أثقل الوعي بها كاهل "القرطاجي وجيرار جينيت"، ودفع بهما إلى إعـــادة النظر في القوانين التي تسير وفقها العملية الإبداعية، وهو الأمر الذي اهتمت به الشعـــرية منذ ظهورها.

و«جاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، **بل إلى معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل**، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع......الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه»[2] والنظر في القوانين التي تنظّم سير الممارسات الأدبية يسمح بتمييز حسنها من رديئها، كما يعمل أيضا على الرفع من مستوى الأعمال الأدبية.

لقد تنبه "جيرار جينيت" إلى تراجع مستوى الإبداعات الأدبية، وطرح المسألة حين تناول إشكالية "هيجل Hegel" التي تلخص انشغاله -وانشغال أرسطو قبله- بفقدان الإبداع الأدبي خصوصياته وتداخله مع الممارسات اللغوية الأخرى، فـــ «عندما يبدأ الفن في الانحسار يتجه نحو التأمل الديني والكتابة العلمية»[3].ويضيف

1– رمان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص10-11.

2– طودوروف، **الشعرية**، ص23.

3 –Gérard Genette, **Fiction et diction**, P 12.

"جيرار جينيت" إليها نثر اللّغة العادية. وهكذا فإنّ مستوى لغة الممارسات الأدبية- بتقدير "جيرار جنيت"– يتراجع لدرجة تماسها مع لغة العلوم الأخرى، ونزولها أحيانا إلى مستوى اللغة العادية، وبهذا يفقد الأدب خصوصياته بوصفه عملاً إبداعياً.

وغير بعيد عن "جيرار جينيت"، شُغل "القرطاجي" بالوضعية المزرية التي آل إليها الشعر والشعراء في عصره، إذ ما انفكوا يخبطون في الإسفاف والابتذال منذ نحو مائتي سنة، فـــ« لم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وأحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم»[1]. والمقصود بمحض التكلم هنا هو الكلام المبتذل الذي لا يرقى إلى الكلام الفني، أي اللغة العادية عند "جيرار جينيت" و الشكلانيين الروس.

تحسّر "القرطاجني" كثيرا على حالة الضياع التي يغرق فيها الشعر في عصره وما زاد من حسرته رفض شعراء زمانه الاستعانة بمن يقدم لهم يد العون، معتبرين ذلك عيباً وتقليلاً من منزلتهم، مع أنّ الفحول في زمانهم فعلوا ذلك، إذ كان الواحد منهم يلزم شاعراً مجيدا لمدة طويلة من الزمن، يتدرب على يديه، ويأخذ عنه مختلف قوانين النظم وأسرار الصناعة الشعرية، وكذلك كان شأن جميل والحُطيئة وزهير وغيرهم[2].

وإذا نظرنا في أسباب التذبذب والتراجع الذي شهدته الممارسات الأدبية، نجد أنّها تكمن في التهوين من قيمة الأدب والإطاحة من مكانة الأديب، في مقابل الرفع من شأن العلم والإعلاء من مرتبة العالم. لهذا نجد بعض الأدباء المحدثين يتجهون

1– حازم القرطاجي، **المنهاج**، ص10.

2– ينظر: المصدر نفسه، ص27.

وجهة علمية في كتاباتهم، مما أفقد أعمالهم خصوصياتها الأدبية. ومن جهة أخرى راح الشعراء في زمن القرطاجني يوظفون بعض المعاني العلمية في أشعارهم، مع أنّه يحذر من هذا بقوله: « وإنّما يورد المعاني العلمية في كلامه من يريد التمويه بأنه شاعر عالم. وقد بيّنا أنّه فعل نقيض ما يجب في الشعر. فلم يثبت له أنّه قال شعراً إلاّ عند من لا علم له. وأمّا العلم فلا يثبت أيضاً للشاعر بأن يودع شعره معاني منه. فليس يبعد على النّاظم إذا كان قد تصور مسائل من علم وإن قلّت أن يعلّقها ببعض معاني شعره ويناسب بينها وبين مقاصد نظمه»[1]. وبهذا يسير العلم والأدب في مجالين منفصلين، وإن التقيا يظلّ الاختلاف بينهما قائما.

لن يفرض الأدب وجوده باتجاهه وجهة علمية، وإنّما يحقق كيانه بتمسكه بالمبادئ والقيم الفنية، وبتفجير كل طاقاته الإيحائية والخيالية، وبهذا فقط يعلن الأدب التحدي والصمود في وجه كل الظروف المعارضة، و«إنّ إصرار الأدب على الاستمرار والبقاء في عالم لا يكتفي بتنحيه الأدباء جانبا، بل يتعدى ذلك إلى اضطهاد الإنسان نفسه حتى نقي العظام، هو دليل حاسم على أن تجليات الخيال، أو مفرزاته، أي كان نوعها، هي قيمة خالدة من قيم الإنسان التي لا وجود له إلاّ بها في كل زمان و مكان. فلا ريب قي أن هذه المفرزات هي نمط نفيس من الأنماط التي يتجلى بها الروحي أو يظهر إلى الوجود القابل للوصال. وهذا يعني أن الإنسان لن يتنازل عن خياله، على الرغم من الشروط الجديدة العاملة على اختزاله أو تقليصه لصالح العلم والذهن والتوجه نحو الواقع، وهو لن يكف أبداً عن توظيف هذه الطاقة الأثيرية في إنتاج الكثير من جوانب نشاطه الروحي، ولاسيما تلك التي تندلع من

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص30-31.

الشعور بالغياب والحرمان، أو من تحسس النفس لخلل جوهري يعتور الكينونة في الصميم»[1].

وحتى يضمن الأدب بقـــاءه فعلا، ويفرض وجوده دائما، لا بد ممن يتبع تطوراتـــه، ويرصد مواطن تعثراته وسقطاته، من أجل النهوض به من جديد، ذلك أن التنبه لتردي الأوضاع خطوة أولى نحو التغيير، والدفع بالأدب إلى الأمام.

إنّ الشعور بحالة الضياع وتردي الأوضاع التي يخبط فيها الأدب بسبب التقليل من قيمته والحطّ من مكانة الأديب، وما نتج عن ذلك من تراجع في مستوى الممارسات الأدبية مؤشر كاف نحو التغيير وتقديم البديل الأمثل، ولكي نلمس ثمار هذا التغيير لابد من رسم صورة متكاملة للإبداع الأدبي الحقيقي، صورة تحيط به من كل جوانبه، بداية من ماهيته وحدّه، مروراً بوظيفته، وصولا إلى الأجناس الداخلة في تكوينه، وبصفة عامة، يتلخص مضمون هذه الصورة في الإجابة عن السؤال الأتي: «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟»[2].

هذا هو السؤال الذي طرحه "ياكبسون"، وأعاد "جيرار جينيت" طرحه بدوره ليتكلف عناء البحث عنه وتقديم إجابة خاصة به، ومع أن "القرطاجني" لم يذكره صراحة، إلا أنه مطروح ضمنيا في كل ثنايا كتابه الذي يحاول من خلاله إعطاء صورة واضحة عن الإبداع الأدبي، أو بالأحرى الشعر الحقيقي الذي يخلد ويصمد في وجه الزمن، ومن ثم يمكن إعادة صياغة السؤال السابق معه على الشكل التالي: «ما الذي يجعل من قول ما قولا شعريا؟».

1– يوسف سامي اليوسف، **الخيال والحرية (مساهمة في نظرية الأدب)**، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2001، ص6.

2– Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P12.

وبهذا يمكننا التمييز بين أدبية الأدب عند "جيرار جينيت"، وشعرية الشعر عند "القرطاجني"، فما هي خصوصيات ومقومات كل منها؟ وما هي حدود التداخل بينهما؟ هذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال تناولنا لإشكالية ماهيــة الأدب ووظيفته ومجموع الأجناس المشكلة له عند كلّ منهما.

II- ماهية الأدب باعتباره تخييلاً:

عَرّف الأدب تعريفات عدة على مرّ العصور واختلاف الأمكنة، وازداد أمر تعريفه صعوبة في العصر الحديث مع ظهور الاتجاهات الأدبية المختلفة، ففي كل مرة يظهر اتجاه أدبي جديد، يظهر معه تعريف جديد للأدب يتجاوز القديم إن لم يُلْغِهِ كلية. ومن ثمّ ألّفت العديد من الكتب التي تناولت بالبحث هذه الإشكالية، وأسالت الكثير من الحبر حول الموضوع، ولعلّ أبرزَها تلك التي تجعل من ماهية الأدب عنواناً لها، نذكر من بينها على سبيل المثال كتاب "ما الأدب؟" "لجان بول سارتر Jean Paul Sartre" و«مع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب، فمن المؤكد أنّ هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائماً للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناءً على ذلك فهو قول أكثرُ صناعة من الكلام العادي»[1].

تتقاطع التعريفات المتعلّقة بالأدب بين القديم والحديث، وقد تتداخل أحياناً، مع احتفاظ كل منها ببصمته الخاصة التي تميزه عن مختلف تعريفات عصره من جهة، وعن سائر تعريفات العصور المغايرة من جهة أخرى، فمن تعريف يركز على الشكل، وآخر يركز على المضمون، وثالث يحاول الجمع بين الاثنين. فكيف كان تحديد كل من "القرطاجني وجيرار جينيت" لماهية الأدب؟ وما هو التعريف الذي قدماه له؟ وهل يتباعدان في تعريفيهما أم يتقاربان؟ هذا، ما سنحاول الإجابة عنه فيما يلي.

1- تودوروف، **الشعرية**، ص 10.

لقد أثار "جيرار جينيت" إشكالية تعريف الأدب في الصفحات الأولى من كتابه، مشيراً إلى استعصاء إيجاد تعريف جامع مانع له، وعليه تراجع عن تسمية كتابه بعنوان فكر فيه مسبقا: «ما الأدب؟»[1]، ذلك أنّه سؤال شاع وتردّد كثيراً على الألسن دون الوصول إلى إجابة مقنعة له، ومن ثم عَدلَ عنه إلى عنوان آخر هو الذي يحمله كتابه: "Fiction et Diction- التخييل والقول". ومع اعتراف "جيرار جينيت" بصعوبة تقديم تعريف جامع مانع للأدب، إلاّ أنّه انتهى إلى تعريفه بقوله: «الأدب هو فن اللّغة»[2].

يرى "جيرار جينيت" أنّ النظر في ماهية الأدب يقودنا إلى البحث في إشكاليتين أساسيتين هما:[3]

- البحث فيما يميّز الأدب "فن اللّغة" عن غيره من الفنون (رسم، موسيقى وغيرهما).
- البحث فيما يميّزه عن بقية الممارسات اللغوية الأخرى (تاريخ، فلسفة وغيرهما).

فإذا كان الأدب واحداً من الفنون الجميلة، وكان "الفن محاكاة" بتقدير أرسطو فإنّ الفنون تختلف باختلاف الوسيلة التي تحاكي بها، فـ«كما أنّ بعضها (بفضل الصناعة أو بفضل العادة) يحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر: كلّها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معاً أو تفاريق... أمّا الفن الذي

1- Gérard Genette, **Fiction et diction**, P11.
2 - Ibid, P11.
3 - voir : Ibid, P13.

يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثــراً أو شعراً– والشعر إمّا مركباً من أنواع أو نوعاً واحداً – فليس له اسم حتى يومنا هذا»[1].

اللّغة، إذن، وسيلة لما اصطلح عليه لاحقاً بالأدب، كما أنّ الألوان وسيلة الرسم، والأصوات وسيلة الموسيقى. وتطرح اللغة إشكالاً باعتبارها الوسيلة التي يستعملها فنّ الأدب للتعبير والمحاكاة، ذلك أنّها ليست خاصة به وحده، وإنّما هو يشترك فيها مع سائر العلوم الأخرى، فـــ «ليس من المؤكد أن استعمال الأصوات أو الألوان يفي بتحديد الموسيقى أو الرسم، ولكن الأكيد أن استعمال الألفاظ والتراكيب لا يستقل بتحديد ماهية الأدب، وأبعد من ذلك تحديد الأدب كفن»[2]. فما هي الخصوصيات التي تتميز بها اللّغة الأدبية مقارنة بالممارسات اللغوية الأخرى؟

إنّ التمييز بين لغة الأدب ولغة غيره من الممارسات اللغوية الأخرى هو في الحقيقة تمييز بين وظيفتين للغة:[3]

- **وظيفتها العادية (sa fonction ordinaire)**: وهي الكلام من أجل الإخبار، الاستفهام، الإقناع، الأمر، الوعد وغيرها.
- **وظيفتها الفنية (sa fonction artistique)**: وهي إنتاج أعمال إبداعية.

وتنهض الوظيفة الأولى حسب "جيرار جينيت" من البلاغة أو ما يعرف اليوم بالتداولية، أمّا الثانية فتنهض من الشعرية.

وفيما يسعى الأدب للنهوض بالوظيفة الفنية للغة، ينحصر انشغال الخطاب العادي بالوظيفة النفعية لها.

1- أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، د.ط ، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص4-5.
2 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P 12.
3- Voir : Ibid, P16.

إنّ الخطاب العادي في رأي "تودوروف" خطاب شفّاف يجعلنا ننظر من خلاله إلى معناه دون أن نهتم به في ذاته، أمّا الخطاب الأدبي فهو خطاب ثخن يستوقفنا ويطيل بنا النظر إليه في ذاته، أكثر ممّا نهتم بمعناه[1].

وبهذا تكون اللّغة في الخطاب العادي مجرّد وسيلة تنقل مضامين معينة، بينما هي في الخطاب الأدبي وسيلة وغاية في آن معاً. ذلك أنّنا نهتم بها لذاتها، كما نهتم بطريقة تشكلّها وكيفية نقلها للمعنى.

لقد تمركزت الدراسات الشعرية المعاصرة حول اللغة، حتى اقترن المفهوم الحقيقي للشعرية بها. يقول بول فاليري: « يبدو لنا أنّ اسم شعرية، ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حين تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»[2].

يبدو جلياً أنّ "جيرار جنيت" في تعريفه للأدب يركز على اللّغة، فهي عنده الوسيلة والغاية في الوقت نفسه، وهو في تعريفه هذا لم يقل إن: "الأدب هو اللّغة" وإنما قال: "الأدب هو فن اللّغة "، والتفنّن في اللّغة هو الترفّع بها عن مستوى الكلام العادي، والوصول بها إلى أرقى مستويات الجودة والإتقان، وقد استعملت كلمة "فن" قديما – وعند اليونان تحديدا – للدلالة على مهارة الممارسة في مختلف مجالات الحياة، فـــ« كلمة فـــن في الحقيقة ذات معان شتى، فإلى جانب الفنون الجميلة قد يتحدث الناس عن فن الطبخ، وفن الحرب، وفن الإعلان، وعن مئات من الفنون

1- ينظر: نور الدين السّد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)**، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ج2، ص16.

2- تودوروف، **الشعرية**، ص23-24.

الأخرى، على أن لهذه الكلمة معنى أساسيا واحدا في كل تلك الحالات، ومعناها المهارة التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبر وتمعن»[1]. ويضيف "لاسل أبركرمبي" قائلا:«إنّ للمهارة مراتب مختلفة، ومن السهل علينا أن نقرّر، أن المهارة في الأدب أرقى-من حيث اللّغة والبيان– وأكثر تدبرًا وانتظامًا ودقةً منها في الحديث العادي»[2].

إنّ هذا التعريف الذي تبناه "جيرار جينيت" هو وليد تأثره بالشكلانية الروسية وقد جاء كرّد فعل منه على الشعرية الأرسطية التي يتهمها بالاهتمام بالموضوع على حساب الشكل، يقول: «أكبر توضيح للشعرية المؤسسة[*] من جانبها الموضوعاتي هي شعرية أرسطو ... التي سيطرت خلال عشرين قرنا على الفكر الأدبي الغربي»[3]، أي إلى غاية ظهور الشكلانية الروسية. ويبدو أن هذا الرأي قد تَكوَّنَ لديه إثر وقوعه على عبارة أرسطو: « إن الشاعر - كما يقول أرسطو - عليه أن يكون بالأحرى صانع قصص لا ناظم أشعار، لأنّ التخييّل هو ما يجعل منه شاعرا، وأن ما يحاكيه إنما هو أفعال»[4].

وإذا كان التخييل(fiction)، عند "جيرار جنيت" متعلقا بالموضوعة(thème) وكان القول(diction) عنده مرتبطا بالشكل(la forme)، فإنّ ما يقوم به الشاعر عند

1- لاسل أبركرمبي، **قواعد النقد الأدبي**، تر: محمد عوض محمد، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص14-15.

2- المرجع نفسه، ص15.

*- الشعرية المؤسّسة la poétique essentialiste هي شعرية معيارية قائمة على المعيار الموضوعاتي والمعيار الشكلي، في مقابل شعرية أخرى قائمة على الذوق، يصفها جيرار جنيت بالظرفية poétique conditionnaliste، ويدعو جيرار جينيت إلى تحقيق التكامل بين الشعريتين للتمكن من التحكم في كامل الحقل الأدبي.

3 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P 16.

4 - Ibid, P17.

"أرسطو"– حسب "جيرار جينيت"- ليس القول وإنّما التخييل[1] علماً بأنّ جيرار جنيت نفسه يستعمل مصطلحي التخييل والمحاكاة(Mimèsis) كمترادفين، كما يوازي بينهما وبين مصطلحي المشابهة (simulation) والتمثل (représentation) حيث يقول: «...ولستُ الأول مطلقا الذي اقترح ترجمة المحاكاة بالتخييل»[2] مشيراً في الهامش إلى "كايت هامبورجر Kate Hambourgor".

وقد قمنا بمقارنة مقولة أرسطو السابقة مع الترجمة الفرنسية لكتاب أرسطو " الشعرية (la poétique) لــ : "Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot" والترجمة العربية لعبد الرحمن بدوي، فلاحظنا أنّها تقترب من الترجمة الفرنسية، وتختلف عن ترجمة بدوي في أنّه لا ينفي نفياً باتاً أن يكون الشاعر صانعَ أشعار، إذ يقول: «ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثرَ منه صانعَ أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالا»[3] وفي كلتا الحالتين، سواء أكانت الترجمة العربية هي الأصح، أم الترجمة الفرنسية هي الأصوب، فإننا نرى أن أرسطو قال مقولته هذه في موقف خاص، عندما اعتقد بعضهم أن كل من يكتبُ قولا موزونا يُعد شاعرا، فأصبح بذلك أنباذوقليس في نظر هؤلاء شاعرا، ولكن ذلك لم يغير من وضعه بالنسبة لأرسطو، إذ يبقى دائما في نظره عالما بالطبيعيات ويبقى هوميروس الشاعر الحقيقي عنده[4]. ثم إنّ من يتصفح كتاب "فن الشعر"، ويرى اهتمام "أرسطو" بالأوزان الشعرية، وحرصه على استعمال المجازات اللغوية يدرك أنه لم يتفرغ مطلقا للاهتمام بالمضمون على حساب الشكل.

---

1 - Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P 17.
2 - Ibid, P 17.

3- أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ص55.

4- ينظر: المصدر نفسه، ص6.

يذكرنا موقف أرسطو هذا بموقف آخر مع الجاحظ في مقولته عن "المعاني المطروحة"، فالجاحظ لم يؤثر يوما اللفظَ على المعنى، ولا المعنى على اللفظ ونظرية النظم الجرجانية القائمة على التكامل بين العنصرين تمتد جذورها إليــه وإنّما قال مقولته تلك عندما بالغ أبو عمرو الشيباني في استجادة معاني البيتين التاليين رغم ضعف صياغتهما: [1]

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهمـــــــا مــوت ولكن ذا أفظع من ذاك، لذل السؤال

فعقب قائلا:«وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى. والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته، وسهولة المخرج، و في صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصّبغ، وجنس من التصوير»[2]. وبهذا يُعتقد خطأ أنّ "أرسطو" اهتم بالمضمون على حساب الشكل، أو أن الجاحظ اهتم بالصياغة على حساب المعنى فالحقيقة تبين وعيَ كل منهما بأهمية الجانبين معًا في العملية الإبداعية.

قد يبدو لنا تعريف "جيرار جنيت" تعريفا شكليا محضا للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما يتجلى لنا اهتمامه بالمضمون أيضا من خلال دعوته إلى ضرورة الجمع

1- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، **شرح وتحقيق: يحي الشامي**، د.ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2003، ج3، ص408.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بين المعيار النظمي[*](critère rhématique)، والمعيار الموضوعاتي (critère thématique) ، في تحديد ماهية كل خطاب أدبي، وأيُ فصل بينهما – بين التخييل والقول- سيعرض مفهوم الأدبية (la littérarité) عنده لخطر التنافر[1].

وإذا كانت اللّغة هي الممثلة للجانب الشكلي أو النظمي، وكان التخييل هو الممثلَ للجانب الموضوعاتي عند "جيرار جنيت"، فيجب على اللّغة أن تشبّع بالتخييل حتى تكون مبدعة، يقول: «تكون اللّغة مبدعة (langage créateur) عندما تكون في خدمة التخييل»[2].

وقد نظر "جيرار جينيت" في الملفوظ التخييلي (L'énoncé de Fiction) من ناحية الصدق والكذب، وهو يسوق رأي الفلاسفة الذين يبدو تأثره بهم واضحاً، حيث ردّد هؤلاء منذ "فريج Frege"، أنّ الملفوظ التخيلي ليس صادقاً ولا كاذباً، ولكنه فقط، كما قال أرسطو "ممكن"، أو أنّه بالأحرى شيء من الصدق والكذب[3]. مما يعني عدم تناقض الملفوظ التخييلي مع صفتي الصدق والكذب، إلاّ أنّه يجب ألاّ يكون صادقاً بالكل ممّا يحوله إلى وثيقة تاريخية ولا كاذباً بالكلّ ممّا يجعله مغرقاً في الخيال.

ونجد صدى لما ذهب إليه "جيرار جينيت" في قول تودوروف: « فالقول بأنّ النّص الأدبي يعود إلى واقع ما وبأنّ هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أنّنا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما وأننا نخوّل لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة

---

*- استبدل جيرار جينيت بمصطلح الشكلla forme، مصطلح النظم le rhème، ذلك أن النظم في رأيه أكثر اتساعا وشمولا، إذ يتجاوز الخصائص الشكلية إلى خصائص أخرى (جناسية مثلا) ، ومن ثم يجده الأنسب لتحديد معيار الأدبية.

1 - Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P35.

2 - Ibid, P17.

3 - Voir: Ibid, P20.

أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو الخطأ... وقد دحض المنطق الحديث (منذ فريج على الأقل) بشكل معين هذا الحكم. فليس الأدب كلاماً يمكن، أو يجب، أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم. إنّه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك ما يحدّد منزلته أساساً من حيث هو "تخيّل"»[1] . فالأدب، إذن، تخييل، وتخييلية الأدب تمنعه من أن يكون انعكاساً حرفياً للواقع أو نسخاً آلياً له، فبقدر تجاوز الأدب حدود الواقع وخرقه له تتحقق أدبية الأدب.

وبهذا يكون "جيرار جينيت" قد استثمر مصطلح التخييل الأرسطي لخدمة التعريف الذي قدمه للأدب باعتباره فناً إبداعياً، فيميزه عن بقية الفنون الأخرى من جهة، وعن سائر الممارسات اللغوية من جهة أخرى.

كانت هذه نظرة "جيرار جينيت" حول مفهوم الأدب، وتعريفه له، فما هي نظرة القرطاجني حول الموضوع؟

لقد كان لاطلاع "القرطاجني" على التراث الأرسطي عن طريق شروحات الفلاسفة العرب (الفارابي وابن سينا وابن رشد) أثر كبير في استنباطه تعريفًا جديدًا للشعر، تجاوز به المقولة القديمة لقدامة بن جعفر التي استمرت قائمة قرونا من الزمن: «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»[2]. فقد يؤدي الوزن والقافية دوراً مهماً في تعريف الشعر عند العرب، فـ« هو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصل قطعا قطعا، متساوية في الوزن، متحدة في

1- تودوروف، **الشعرية**، ص34-35.

2- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي،ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978، ص64.

الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتـا ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية، وتسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده»[1] ولكنّه يظل غيرَ كافٍ مطلقاً لتحقيق شعرية القول الشعري عند حازم، ومن ثمّ يشنّ حملته ضد شعراء عصره الذين غاب عنهم المفهوم الحقيقي للشعر، فظنوا جهلاً أنّ: « كل كلام مقفى وموزون شعرا»[2]. كما اعتقدوا أيضا أنّ «الشعرية في الشعر، إنّما هي نظم أيّ لفظ اتفق، كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي عرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنّفاذ به إلى قافية»[3].

ليست الشعرية عند "حازم" إذن نظما عشوائيا للألفاظ والأغراض، ولكن لابد مع ذلك من مراعاة قانون أو رسم موضوع. ونشير في هذا المقام إلى أن حسن ناظم يرى أنّ لفظة الشعرية في نص حازم هذا تجمع بين المصطلح والمفهوم بخلاف أمر ورودها عند الفلاسفة العرب السابقين له، إذ اقتصر ذكرها عندهم على المصطلح فقط بيد أنّ «نص حازم القرطاجني يشير إلى معنى للفظة (الشعرية) يقترب –إلى حد ما– من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر، لكن مجال البرهنة على هذا الرأي ضيّق جدًّا، ذلك أن لفظة (الشعرية) لم تتبلور مصطلحا ناجزا، ولم تكن ذات فعالية إجرائية، فضلا عن أن حازما يستفيد من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منها، وهذا ما يجعل مجال الدلالة للفظة (الشعرية)

1 - عبد الرحمن بن خلدون، **المقدمة**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص 488-489.

2 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص27.

3 - المصدر نفسه، ص 28.

الواردة في نصه متواشجة –مرّة– مع مجال الدلالة للفظة ذاتها في نصوص الفلاسفة، بينما تكون – مرّة أخرى – ذات دلالة مغايرة، تُقربها – كما أسلفت – من معنى الشعرية العام»[1].

وبالإضافة إلى الوزن والقافية، هناك عناصرُ أخرى لا بد من توفرها في القول الشعري حتى يحقق شعريته، يجمعها حازم كلها في تعريفه الموالي للشعر: «الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصدَ تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغــراب فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذ بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[2].

لقد سعى "حازم" في تعريفه هذا إلى تقديم مفهوم متكامل للشعر، وذلك بالإلمام بكل العناصر التي تجعل قولاً ما قولاً شعريا، بداية من الوزن والقافية، مروراً إلى التخييل والمحاكاة، وانتهاءً إلى الإغراب والتعجيب، كما أنّه لم يغفل أيضاً عنصري الصدق والكذب، لكنّه يؤكد أنّ حضور أو غياب أي منهما غير ضروري لتحقيق الشعرية، وإنّما المهم في ذلك هو التخييل، يقول: « فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يُعد شعرا من حيث هو صدق

1 - حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص13.

2 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص71.

ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل ... إذ ما تتقوّم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين»[1].

التخييل، إذن، هو أساس القول الشعري عند حازم، مؤيداً بذلك رأي الفلاسفة قبله، إذ اختصر هؤلاء مفهوم الشعر في فكرة التخييل، يقول ابن سينا [*]: « ونحن نقول أولا أنّ الشعر هو كلام مخيل»[2]. ويرى "سعد مصلوح" أنّ "ابن سينا" هو أول من نقل مصطلح التخييل من مجال علم النفس إلى مجال الشعر والأدب، أما جابر عصفور فيرى أنّ فضل السبق يعود للفارابي، ومن ثم يكون هذا الأخير قد فعل ما لم يفعله أرسطو، إذ اقتصر على استعمال المصطلح في كتاب النفس دون إيراده في كتاب الشعر، رغم حديثه عن المحتمل والممكن بالضرورة، ولعلّه السبب وراء الغموض الذي يكتنف نظريته في المحاكاة إلى يومنا هذا.

وإذا نظرنا في تعريف أرسطو للتخيل (فنطازيا – Phantasia)، نجده مهتما بتوضيح العلاقة بينه وبين الإحساس والعقل، أكثرَ من اهتمامه بتحديد ماهية التخيل في حد ذاته، إذ يمثّل التخيل دور الوسيط بينهما، فبنظر أرسطو أنّ «التخيل حركة ناتجة عن الإحساس بالفعل»[3]، ويقول أيضا: «... لا تفكر النفس أبدًا بدون

---

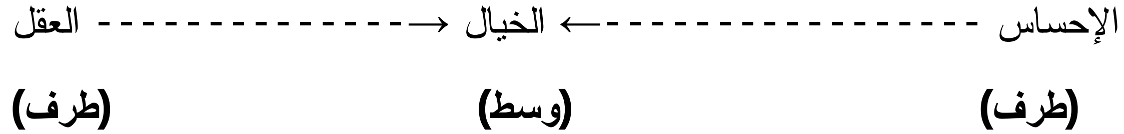
1 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص63.

* - يعد ابن سينا من أهم الفلاسفة الذين تأثر بهم حازم، حيث أخذ عنه في أربعة عشر موضعا، وأخذ عن الفارابي في موضعين فقط، في حين لم يأخذ عن ابن رشد إطلاقا.

2- ابن سينا، **فن الشعر**، ص161. نقلا عن: سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1980، ص100.

3- أرسطو، **كتاب النفس**، ص5. نقلا عن: محمد عثمان نجاتي، **الإدراك الحسي عند ابن سينا**، ط 3، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1995، ص196.

صورة»[1]. فكما أنّ التخيل لا يتم دون إحساس كذلك للتفكير العقل لا يحدث بدون تخيل. ويمكن تصوير الوضعية السابقة من خلال الشكل الموالي: [2]



يبدو جلياً أنّ تعريف أرسطو للتخيّل لا يخرجه من دائرة علم النفس، بخلاف القرطاجني الذي عرفه تعريفا أدبيا فنيا في قوله: « والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[3].

وعلى الرغم من اختلافهما في تعريف التخيّل، إلاّ أنّهما يصرّحان بتبعيته للإحســـاس ذلك أن "القرطاجني" يرى أنّ «الأشياء منها ما يُدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه، **لأنّ التخييل تابع للحس،** وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يراد تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يُحس ويُشاهد»[4]. ولا يتوقف دور التخيّل عند حدّ استعادة الصور المحسوسة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى الجمع والتأليف بينهما، حتى وإن كانت متباعدة متباينة

1- أرسطو، **كتاب النفس،** ص16-17، نقلا عن: محمد عثمان نجاتي، **الإدراك الحسي عند ابن سينا،** ص207.

2- محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم(النقد العربي والمثاقفة)،** ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص 14.

3- حازم القرطاجني، **المنهاج،** ص89.

4 - المصدر نفسه، ص98.

بل إن ذلك سرّ فاعلية النشاط التخيّلي، إذ «يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة "الخيال" إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرّد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينـــه بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة»[1]. وهنا يميّز علماء النفس المحدثون[*] ومنهم "وليم جيمسW. James" بين وظيفتين مختلفتين للتخيّل، إحداهما مجرّد استعادة لصور المحسوسات السابقة والأخرى جمع وتأليف بين صور متباينة لابتكار صور جديدة، بحيث تشكل الوظيفة الأولى عنده ما يسميه بالتخيل المستعاد-Reproductive، أما الوظيفة الثانية فتشكل ما يسميه بالتخيل المبتكر- Productive[2].

وقد أشار أرسطو إلى الوظيفة الابتكارية للتخيّل في خضمّ حديثه عن التصوير الشعري والفرق الموجود بينه وبين الفلسفة والتاريخ «ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والأخر يرويها نثرا (...) وإنّما يتميزان من حيث كونُ أحدهما يروي الأحداثَ التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»[3].

---

1 - جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003، ص15.

*- نذكر منهم: وليم جيمس – W. James وروستان – Rostan وريبو – Ribot ودوجا – Dugas.

2- ينظر: محمد عثمان نجاتي، **الإدراك الحسي عند ابن سينا**، ص197-198.

3- أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ص26.

أمّا عن علاقة مصطلح التخييل بمصطلح المحاكاة – (Mimèsis) عند "حازم" فتجدر بنا الإشارة إلى أنّه لا وجود لتعريف للمحاكاة عنده، كما هو الحال مع التخييل، ولكن الشيء الملاحظ أن حازماً يورد المصطلحين معاً في معظم الأحيان مما يساعدنا على التكهن بالعلاقة الشديدة بينهما عنده، وفي العلاقة بينهما يرى سعد مصلوح أنّ «المحاكاة وسيلة والتخييلَ غاية، أو أنها مؤثر والتخييل أثر»[1].

بينما يرى "جابر عصفور" أنّ للمحاكاة جانبين «جانبها التخيلي المرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع، وجانبها التخييلي المرتبط بآثارها في المتلقي، فإذا كان التخيل يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع، فإنّ التخييل يحددها من زاوية المتلقي، أو لنقل -بعبارة أخرى-، إن التخيل هو فعل المحاكاة في تشكله والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله، ويعني ذلك أننا إذا أردنا أن نناقش الشعر من حيث ماهيته توقفنا عند فاعلية التخيل، أما إذا تجاوزنا الماهية إلى المهمة فلا مفر من التركيز على التخييل ...»[2] وإذا كان للمحاكاة وجهان أحدهما تخيل، والآخر تخييل – كما يقول جابر عصفور– فإننا نرى أن حازما قد اقتصر على تعريف التخييل دون التخيل، أي إن تركيزه على المتلقي كان أكثر من تركيزه على المبدع، وبهذا الصدد يقول جابر عصفور دائما: « لقد ركز الجميع على النص الأدبي ذاته، من حيث علاقتُه بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه ومن حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع الذي يتأثر وينفعل به، أكثرَ من تركيزهم على علاقات النص بالعوالم الداخلية لمبدعه أو مدى تعبير النص عن ملكات تخييلية

1- سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، ص57.

2- جابر عصفور، **مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)**، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003، ص195.

فائقة. إن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان أمرا بتجنب الجميع – في الأغلب الأعم – الخوض فيه أو التعرض له»[1]. أمّا عن سبب اهتمام النقاد والبلاغيين "بسيكولوجية التلقي" أكثر من اهتمامهم "بسيكولوجية الإبداع" فيرجعه جابر عصفور إلى الغموض الذي يعتري الحياة الوجدانية النفسية للمبدعين[2]. وما وصف هؤلاء بالشياطين تارة، وبالمجانين تارة أخرى، وبالسحرة تارة ثالثة، إلاّ دليل كافٍ على ذلك.

وكما ارتبط مصطلح التخييل بمصطلح المحاكاة [*]، ارتبط مصطلح المحاكاة بمصطلح التشبيه، سواء عند حازم أو عند الفلاسفة قبله، يقول ابن سينا: «أمّا المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة وتركيب»[3]. وفي معرض كلامه عن "المقدمات الشعرية" يرى أن أكثرها يكاد يكون «محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات، فيحاكى الشجاعُ بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر»[4] والمتصفح لكتاب المنهاج يرى أن حازما خصص معلما بأكمله أسماه "المحاكاة التشبيهية" تحدث فيه بشيء من التفصيل عن شروط هذا النوع من المحاكاة وقوانينها، وما ينبغي أن تكون عليه، وما لا يُستحسن فيها، وما يوضح لنا الأمر

1- جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص55.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص53-54.

*- ارتبط مصطلح المحاكاة اثر عملية الترجمة بمصطلح التقليد، وما يمكن قوله أن المحاكاة بوصفها عملا إبداعيا هي أبعد ما تكون عن التقليد، حيث تعمل المحاكاة على إعادة تشكيل عناصر الواقع وبنائه من جديد، بينما يتوقف دور التقليد عند حد النقل الحرفي للواقع، أو النسخ الآلي للموضوعات، وبهذا يشكل كل منهما طرفا نقيضا للآخر.

3- ابن سينا، **فن الشعر**، ص171. نقلا عن: الأخضر الجمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ص33.

4- ابن سينا، **كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر**، ص 16. نقلا عن: الأخضر الجمعي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أكثر، أن حازما في إحدى تقسيماته للمحاكاة، نراه يقسمها إلى نوعين: تشبيه متداول، وتشبيه مخترع[1].

ولعلّ ما يقطع لنا كلّ شك، أنّ المحاكاة عند حازم هي التشبيه، هو قوله في خضم حديثه عن الطرق الشعرية عند اليونانيين: « فأمّا غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإنّ شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه؛ وإنّما وقع في كلامهم **التشبيه في الأفعال** لا في ذوات الأفعال»[2].

فالمعروف أنّ المحاكاة عند أرسطو هي محاكاة للفعل بنوعيه: نبيل ورديء فمحاكاة الفعل النبيل تُنتج المأساة، بينما تنتج محاكاةُ الفعل الدنيء الملهاة والقرطاجني -كما هو وارد في النص أعلاه- استعمل عبارة "التشبيه في الأفعال" عوض عبارة "محاكاة الأفعال"، وهذا ما جعلنا نستنتج أن المحاكاة عنده هي التشبيه.

وارتباط المحاكاة بالتشبيه عند حازم جعلها ترتبط أيضا بالوصف، وذلك «لأنّ التشبيه راجع إلى معنى الوصف»[3] عنده، كما أنّه «إذا حوكي الشيء جملة أو تفصيلا، فالواجب أن تأخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إذا قصد التحسين، وفي الشهرة والقبح، إذا قصد التقبيح»[*] [4].

وإذا كنا قد اختصرنا سابقا مفهوم الشعر عند حازم في مصطلح التخييل فيمكن اختصاره الآن في مصطلحي المحاكاة والتشبيه (التصوير).

---

1 - ينظر: حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص96.

2 -المصدر نفسه، ص69.

3 - نفسه، ص 69.

* - قسم القرطاجني المحاكاة أيضا إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح و محاكاة مطابقة.

4- حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص101.

لم يكتف "حازم" بتقديم مفهوم للشعر، بل وضع بين أيدينا أيضا آليات ومراحل تشكله، فما هي آليات ومراحل تشكل القول الشعري عنده؟

قسم "القرطاجني" مراحل العملية الإبداعية إلى ثماني أحوال، الأحوال الأربعة الأولى منها يسميها تخاييل كلية، أما الأحوال الأربعة الأخيرة فيسميها تخاييل جزئية، وهي:[1]

الحال الأولى: يتخيل الشاعر مقاصد الغرض الكلية لنظمه.

الحال الثانية: يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا.

الحال الثالثة: يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب.

الحال الرابعة: يتخيل لتلك المعاني عبارات تليق بها.

الحال الخامسة: يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى، بحسب غرض الشعر.

الحال السادسة: يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له.

الحال السابعة: يتخيل لكل مقدار من الوزن الذي قصد عبارات توافق حركاتُها وسكناتُها ذلك الوزن.

الحال الثامنة: يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى.

والشيء الملاحظ هنا هو أنّ هذه الأحوال الثمانية متعلقة بأنحاء التخييل الأربعة التي حدّدها "القرطاجني" في: المعنى، والأسلوب، واللفظ، والنظم والوزن[2] فهي في مجملها لا تخرج عن هذه العناصر الأربعة. و"القرطاجني" في هذه الأحوال

1 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص 109-110.

2 - ينظر: المصدر نفسه، ص89.

الثمانية لا يرمي إلى الفصل بين مراحل تشكل الإبداع الشعري، بقدر ما يسعى إلى توضيح كل مرحلة منها على حدة للمبدعين المبتدئين، فمع مرور الوقت، « قد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقالُ خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسبَ من سرعة الخاطر أنه لم يُشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة»[1]. وذلك أنّ «العمل الشعري في نهاية الأمر معطى في كليته وشموله، وهذا الشمول كفيل بأن ينقص التفكيك المتعسف لوحدة البناء الشعري وتقسيمه إلى ألفاظ ومعان وأوزان وأساليب، ولم يقل أحد إن الشاعر أو المتلقي يتابع هذا التقسيم، فيخيّل المعاني ثم يشرع في ترتيب جهات التخييل»[2].

وقد نعتقد مخطئين أنّ حازماً حصر دائرة الإبداع في الشعر وحده، لاهتمامه الشديد به، باعتبار أنّ الشعر في هذه المرحلة من الزمن وما قبلها، كان يمثل ديواناً للعرب، لكن يفاجئنا حازم بكلامه عن "علم الشعر المطلق"، بالإضافة إلى "علم الشعر"، وهو يسوق لنا قول ابن سينا الذي يدعو إلى ضرورة خوض العرب بدورهم في هذا المجال، بحسب خصوصيات الزمان والمكان عندهم.

يقول "القرطاجني": «هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول، وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في **علم الشعر المطلق** وفي **علم الشعر**، بحسب عادة هذا الزمان، كلاما شديد التحصيل والتفصيل»[3]. فالمقصود بعلم الشعر المطلق هنا، هو الإبداع الفني بشكل عام

---

1 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص111.

2 - عاصف جودة نصر، **الخيال مفهومه ووظائفه**، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص181.

3- ينظر: حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 69.

متأثرا في ذلك بالمعلم الأول أرسطو الذي درس الشعر في إطار الفنون المختلفة فالكلمة اليونانية " Poièsis"- كما يقول "جيرار جينيت" – لم تخص الشعرَ لوحده وإنما كانت تشملُ الإبداع بشكل عام[1].

كان القرطاجني على دراية بالاختلاف الموجود بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، كالنحت والرسم وغيرهما، فإنّ كانت هذه الفنون كلّها تشترك في كونها تخييلا أو محاكاة، إلاّ أنّها تختلف من حيث الوسيلة المعتمدة فيها، فبينما يَستعملُ النحتُ والرسمُ الحجارةَ والألوان، يستعملُ الشعر الكلمةَ والقول كأداة له، يقول: «وطرقُ وقوع التخييل في النفس: إنّما تكون بأن يُتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهدَ شيئا فتتذكر به شيئا، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكى لها معنى بقول يُخيلهُ لها –وهذا الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج – أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة»[2].

ولعلّ حرص "حازم" الملح على التعجيل في إتمام التأليف، هو الذي جعله يقتصر في هذه الدراسة على الإبداع القولي وحده، دون غيره من الإبداعات الفنية الأخرى، فالحديث عنها قد يطول والوقت لم يكن في صالح "حازم".

لقد كان "حازم" يخشى حتى من عدم إتمام التأليف في مجال الشعر وحده، فما بالنا بالفنون الأخرى، لذا نلفيه يصرح في بعض المواضع بالابتعاد عن تفاصيل وجزئيات هذه الصناعة مكتفيا بقوانينها العامة[3].

---

1 - Voir : Gérard Genette**, Fiction et Diction**, P 16.

2 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص89-90.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص70.

وهنا يذكرنا "حازم" بـــ "جيرار جينيت" في قوله: « إنّ ميدان الأدب هو من دون شك ضيق جدا لمعالجة العلاقات بين الجمالي والفني كما يجب»[1] ومن يدري فلو أتيح لـــ"حازم" متسع من الوقت، لكان ربّما ألّف كتبا أخرى يتناول فيها خصوصيات هذه الفنون.

ومثلما أشار "حازم" للاختلاف الموجود بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، فقد عمل أيضا على تمييزه عن سائر النشاطات اللغوية المختلفة.

لقد صنف الفلاسفة – قبل حازم – الشعر ضمن ضروب القياس الخمســـة وهي : البرهان، والجدل، والسفسطة، والخطابة، والشعر، حيث يهدف كل منها إلى إيصال نوع معين من المعرفة إلى المتلقي، حسب ما يبينه "ابن سينا" فيما يلي: «فمنها ما يوقع اليقين وهو البرهاني، ومنها ما يوقع شبه اليقين وهو إما القياس الجدلي وإما القياس السوفسطائي المغالطي، ومنها ما يقنع فيوقع ظنا غالبا وهو القياس الخطابي، وأما الشعري فلا يوقع تصديقا؛ ولكن يوقع تخيلا محركا للنفس إلى انقباض وانبساط بالمحاكاة لأمور جميلة أو قبيحة»[2].

ويتجلى الرابط بين هذه القياسات في اشتراكها جميعا في صورة القياس، إذ تتكون كلّها من مقدمتين (مقدمة كبرى ومقدمة صغرى) ونتيجة، يطلقُ الفلاسفة على المقدمتين معا اسم "المقدّم " وعلى النتيجة اسم "التّالي". وقد أتى "حازم" على تعريف القياس بأنّه: «قول مؤلف من مقدمات وقضايا، إذا كانت مسلمة ورتبت الترتيب الذي يجب في القياس الصحيح لزم عن ذلك القول المرتب لذاته قول آخر يسمى

1-Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P 40.

2- ابن سينا، **البرهان من الشفاء**، ص51-52. نقلا عن: الأخضر الجمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ص34.

نتيجة»(*)[1]، إلاّ أنّها تختلف في مادة القياس، أي في نوع المقدمات المكونة لها فـ«القياسات البرهانية مؤلفة من المقدمات الواجب قبولها: إن كانت ضرورية يستنتج منها الضروري على نحو ضرورتها، أو ممكنة يستنتج منها الممكن والجدلية مؤلفة من المشهورات، والتقريرية: كانت واجبة أو ممكنة، أو ممتنعة والخطابية مؤلفة من المظنونات، والمقبولات التي ليست بمشهورة، وما يشبهها كيف كانت ولو ممتنعة؛ والشعرية مؤلفة من المقدمات المخيلة، من حيث يعتبر تخييلها كانت صادقة أو كاذبة، وبالجملة مؤلفة من المقدمات، من حيث لها هيأة وتأليف تستقبلها النفس بما فيها من المحاكاة، بل ومن الصدق، فلا مانع من ذلك ويروجه الوزن ...، وأما السوفسطائية فهي التي تستعملها "المشبهة" وتشاركها في ذلك " الممتحنة المجربة " على سبيل التغليط ... »[2].

وقد يأخذ القول الشعري اليقين من البرهان، أو الشهرة من الجدل، أو الظن من الخطابة، فتأتي مقدماته يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، ويبقى مع ذلك قولا شعريا بما فيه من تخييل ومحاكاة، فلا يصرف عنه صفة الشعرية إلاّ تجريده من ميزته التخييلية، «فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية، يقينية أو مشتهرة أو مظنونة»[3]. وإذا أمكن للقول الشعري أن يأخذ من مميزات هذه الأقاويل

* - ومن أمثلة القياس الشعري عند ابن سينا قوله : "فلان وسيم، وكل وسيم قمر، ففلان قمر".
أما مثال أرسطو عن القياس فهو: " أتى رجل يشبهني، ولا يشبهني غير أورسطس، إذا أورسطس هو القادم".

1 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص66.

2- ابن سينا، **المنطق من الإشارات**، ص 460. نقلا عن: الأخضر الجمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ص34-35.

3- حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص67.

جميعاً، فهو بالمقابل يتعرض لشيء من الحذف على مستوى الأجزاء المكونة له (إحدى المقدمتين والنتيجة)، ويكون هذا الحذف ضروريا أحيانا لأمرين:[1]

- سآمة الطول، والبلاغة إيجاز.
- إخفاء محل الكذب من القياس.

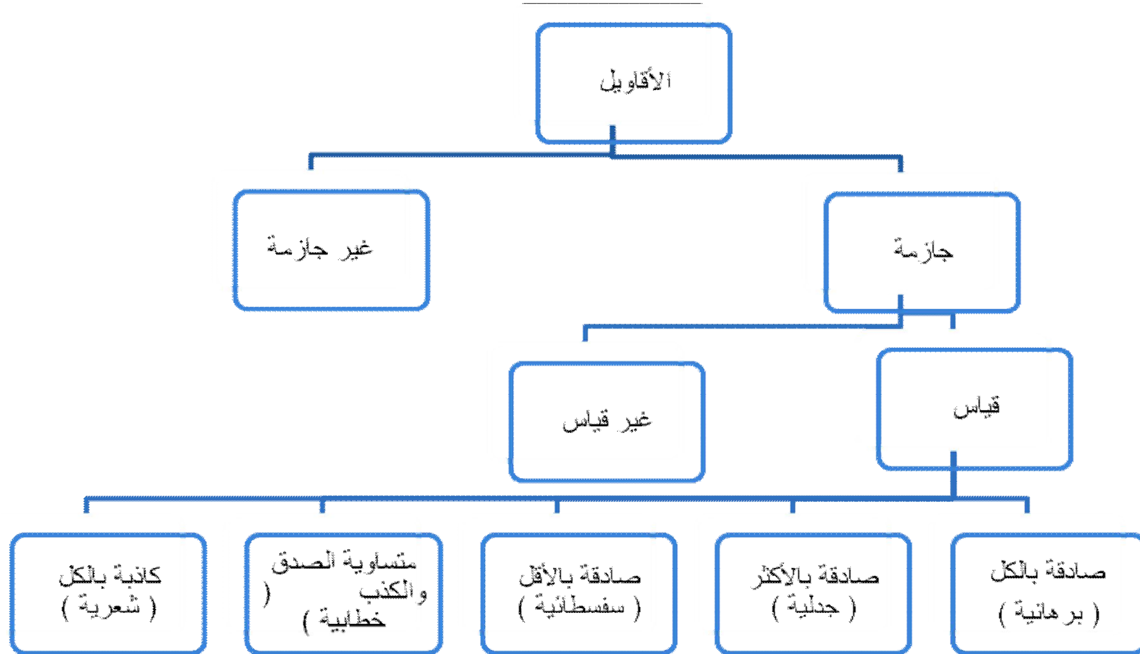
ولا بد مع ذلك من أن يحيل الكلام المتبقى على ما حذف منه.

وقد نظر الفارابي في القياسات السابقة من ناحية الصدق والكذب، فعنده « أنّ الأقاويل، إمّا أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإمّا أن تكون كاذبة لا محالة بالكل وإمّا أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإمّا عكس ذلك، وإمّا أن تكون متساوية الصدق والكذب، فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطابية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية، وقد تبين من هذه القسمة أنّ القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس، وأعني بقولي: "ما يتبعه": الاستقراء والأمثال والفراسة، و ما أشبهها مما قوته قوةُ قياس»[2].

1- ينظر: حازم القرطاجني، **المنهاج** ، ص65.

2- الفارابي، **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، ص 151. نقلا عن: الأخضر الجمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ص33.

ولتوضيح القول أكثر نقترح المخطط الموالي: [1]



ومع إقرار "الفارابي" بأنّ الشعر نوع من أنواع السولوجسموس أو القياس، إلاّ أنّه يرى أنّه لا يرد إلا كاذباً بالكل، وهنا يبرر "القرطاجني" مخالفا إياه في الرأي ومؤيداً في ذلك رأي "ابن سينا"، والنص اللاحق ردّ صريح منه على "الفارابي" وغيره، ممن يعتقد أن الأقاويل الشعرية لا تأتي إلاّ كاذبة. يقول: «وإنّما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلاّ كاذبة، وهذا قول فاسد، قد رده "أبو علي بن سينا" في غير ما موضع من كتبه؛ لأنّ الاعتبار في الشعر إنّما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة

1- عبد الجبار داود البصري، **مكانة الفارابي في تاريخ نظرية المحاكاة في الشعر**، د.ط، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975، ص14.

منه فبالعرض، لأنّ صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه»[1].

ويبدو أن التشبيه هو الحجة التي اعتمدها هؤلاء لإثبات ما ذهبوا إليه من كذب القول الشعري، ومن ثم حرص "القرطاجني" على إزالة اللبس الذي وقعوا فيه جراء عدم تمييزهم بين قولهم: «هذا الشيء هو الشيء الآخر نفسه، وقولهم : هذا الشيء هو مثل الشيء الآخر وشبهه»[2]، وبهذا يستبعد الكذب عن التشبيه.

ومع كل ما قيل عن صدق وكذب القول الشعري، يبقى كلاهما صفتين عرضيتين فيه، وتبقى صفته الجوهرية هي التخييل، وهي لا تتناقض مع أي منهما كما أنها تثير المتلقي وتشغله عن الالتفات إليهما.

وبهذا يجتمع "القرطاجني" و"جيرار جينيت" حول فكرة التخييل الأرسطية ويستثمرانها لخدمة المفهوم الذي قدّماه للأدب. وإذا كان الفن عند أرسطو محاكـــاة فإنّ مصطلح التخييل هو الذي أضاء مفهوم المحاكاة الأرسطية، إذ لم تعد المحاكاة مجرد انعكاس حرفي للواقع أو تقليد أعمى للطبيعة، وإنّما هي طريقة فنية في التعبير يلعب فيها التخييل دوراً كبيراً.

ولئن عزل "أرسطو" أحد المفهومين عن الآخر بأن وظّف الأوّل "المحاكاة" في مجال الفن، ووظف الثاني "التخييل" في ميدان علم النفس، فقد وفّق "القرطاجني" و"جيرار جينيت" في الجمع بينهما لاستكناه ماهية الأدب والبحث عن الأدبية التي لا يمكن أن تنتهي إلى غايتها عندهما إلاّ بمقاربتها للمنهج الأرسطي الذي يفصل بين اللّغة اليومية وبين لغة الإبداع الأدبي كفن قولي مميّز.

---

1 - القرطاجني، **المنهاج**، ص81.

2 - ينظر: المصدر نفسه، ص74-75.

III-وظيفة الأدب بين الفائدة والمتعة:

ناقشنا فيما سبق إشكالية ماهية الأدب عند "القرطاجني وجيـــرار جينيت" وكيف اجتمع كلاهما حول فكرة التخييل الأرسطية، واستثمارها لخدمة المفهوم الذي قدمناه للأدب، فما هي وظيفة الأدب عند كلّ منهما؟ هذا ما سنحاول كشفه فيما يأتي.

كلّ نشاط يمارسه الإنسان لابدّ أن تكون له وظيفة يؤديها، والأدب باعتباره نشاطا فكريا وجماليا له وظيفته أيضا، ومهما تعدّدت وظائف الأدب وتنوّعت بين وظيفة نفسية واجتماعية وأخلاقية وجمالية ، يبقى فعل الكتابة في حدّ ذاته وظيفة من أسمى الوظائف، ذلك أن الأديب يسعى من خلاله إلى حماية الروح ومنعها من التشيؤ، يقول "يوسف سامي اليوسف": «إن الروح سوف يتشيأ حتما إن هو لم يمارس من الأنشطة إلاّ ما كان ماديا وحسب؛ ولعل الإنسان أن يكون نزاعا إلى جعل الجمادات تسيل وتستحيل إلى أرواح (وهذا هو أورفيوس(*) الرامز إلى الإنسان الرافض للتشيؤ)، فكيف له أن يرضى بأن تتحول الأرواح الحيّة إلى جمادات ميتّة أو عاجزة عن ممارسة السيولة والحركة»(1).

وقبل أن نلج إلى وظيفة الأدب عند منظرينا، سنلقي أولاً نظرة على وظيفة الأدب عند المنظر الأول أرسطو، باعتباره قاسما مشتركا بينهما.

---

*- أورفيوس : تقول الأسطورة أن أمه هي كالوبي ربة الإلهام عند الإغريق، أما والده فهو أبللو اله الشعر والموسيقى والشمس عند الإغريق، وكان أورفيوس من الأتباع المخلصين للآلهة ديونسيوس إله الخمر والطرب وقد عرف أورفيوس بمهارته في فن السحر والحكمة، وهداه والده أبوللو قيثارة، فاشتهر بوجه خاص بسحر غنائه وموسيقاه، والتي كان لعذوبتها يستطيع أن يسحر الوحوش البرية، ويقنع الأشجار بالرقص، والصخور بالبكاء ويوقف جريان الأنهار.

1- يوسف سامي اليوسف، **الخيال والحرية**، ص6.

أشار "أرسطو" في معرض حديثه عن المأساة، أنّ الغرض منها هو إثارة مشاعر الخوف والرحمة لدى المتلقين، وذلك تعاطفا منهم مع أناس لا يستحقون ما يصيبهم من شقاء، وخوفا من مواجهة المصير ذاته(1). ومن ثم عرفت الوظيفة التي تؤديها المأساة بالتطهير، وقد قمنا بالبحث عن كلمة "التطهير" في ثنايا كتاب أرسطو كله، فلم نجد لها أثرا إلا في الهامش بتعليق المحقق بدوي، فـــ "أرسطو" اكتفى فقط بالقول إن المأساة توقظ مشاعر الخوف والرحمة، ولم يذكر أنها تعمل على التطهير منها، فهل إثارة هذه المشاعر في نفوس المتلقين هو بالضرورة تطهير منها؟

يقول "لاسل آبر كرمبي" في وظيفة المأساة عند "أرسطو": «والآن يقول لنا هو إن وظيفة المأساة عبارة عن (Katharsis)، ولكنه لم يقل لنا شيئا عما يقصده بهذا اللّفظ، والكلمة ليست في ذاتها واضحة المعنى، فقد يكون معناها الإخراج، وقد يكون معناها التطهير، فإلى أي المعنيين قصد؟»(2)، وفي محاولته للإجابة عن السؤال يقدم كرمبي تفسيراً نلخصه فيما يلي: (3)

يرى "آبر كرمبي" أنّ ما فعله أرسطو هنا، ليس إلاّ تأييداً لرأي أستاذه "أفلاطون" وهو يلقي بتهمه على المأساة بحجة أنّها تثير مشاعرَ خطرةً وضارة هي مشاعر الخوف والرحمة، فهذه الأخيرة ليست هي المشاعر الوحيدة التي يمكن أن تثيرها المأساة، فبالإضافة إليها، هناك أيضا الشعور بالحبّ والإعجاب، وهذه طبعا ليست مشاعر َضارة ولا خطرة(*).

---

1 - ينظر: أرسطو، **فن الشعر** ص35.

2 - لاسل آبر كرمبي، **قواعد النقد الأدبي**، ص108.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص120-123.

*- في موضع من كتابه "فن الشعر" أتى أرسطو على ذكر مشاعر أخرى غير الخوف والرحمة تثيرها المأساة هي: الغضب، والتعظيم، والتحقير، في حين أنه استبعد عنها الشعور بالرعب الناتج عن المنظر المسرحي، وكذا الشعور بالاشمئزاز بناء على الصفة المفجعة للمأساة.

وفي معنى لفظة كاثرسيس (Katharsis) يقول أنّها إذا استعملت في طقس من الطقوس الدينية يكون معناها التطهير (Purification)، أمّا إذا استعملت في نظرية من نظريات الطب فيكون معناها الطرد أو الاستبعاد (Purgation) ، ويتأثر "آبر كرمبي" بالمعنى الأخير للكلمة، ذلك لأنّ في الطب اليوناني نظرية تقول بأنّه يمكن استخراج أي مادة غريبة من الجسم بأن تُدخلَ فيه مادة تشبهها بمقادير معينة، وهذا ما يعرف بالتطعيم في الطب الحديث، ويحدث الشيء نفسه مع مشاعر المتلقين.

فبإبراز عاطفة مماثلة للعاطفة المفرطة الموجودة في نفوسهم، يتم بفضلها استبعاد ما بها من كم زائد أو تخفيف حدّتها، ممّا يولد لديهم إثر ذلك نوعا من الارتياح والسرور، ويشير "آبر كرمبي" إلى أنّ هذا التفسير هو التفسير نفسه الذي قدمه ملتن (Multon)، أولُ كاتب انجليزي قام بإيضاح نظرية كاثرسيس الأرسطية وبهذا يكون مؤيدا لرأيه.

ويبدو هذا الرأي أكثر منطقية وصوابا، فالمعروف في علم النفس أن الإنسان كثيرا ما يكبت المشاعر التي ينفر منها، أو المشاعر التي يحبّها ولا يجد لها تحقيقا على أرض الواقع، وإذا كان هناك سبب معين يساعد على إخراجها والإفصاح عنها بعد تراكمها، فسيؤدي حتما إلى تخليصه منها، وبهذا تنتقل المأساة من دورها السلبي الذي نبذها "أفلاطون" لأجله، وهو تنمية الشعور بالخوف والرحمة لدى المتلقين خاصة إن كان هؤلاء من الجنود المحاربين الذين يفترض بهم أن يتخلوا عن هذا الشعور نهائيا، إلى دورها الايجابي مع أرسطو، والمتمثل في التخليص من هذه الانفعالات أو التعديل منها ومن ثم ترتفع مرتبتها ويعلو شأنها عنده، إذ « يقول البعض إنّ وظيفة الأدب هي أن يخلصنا –كتابا وقراء- من عناء الانفعالات فالتصريح بالانفعالات يحررنا منها وقد قيل إن غوته قد حرر نفسه من آلام العالم

بتأليف "آلام فرتر" ويقال أيضا إنّ قارئ الرواية والناظر إلى المسرحية بشعر بالفرح والخلاص، وانفعالاته التي زودت ببؤرة تتركز فيها، تتركه في نهاية تجربته الجمالية في حالة من هدوء العقل»[1].

إن الارتياح والهدوء الناتج عن التخلص من مشاعر الخوف والرحمة المفرطة في نفوس المتلقين، هو سرّ حبّ المأساة و الإعجاب بها، ذلك أنّ لفعل المحاكاة عامة لذة على مستوى الممارسة وعلى مستوى التلقي[*]، يرجعها "أرسطو" إلى: «الغريزة الفطرية للمحاكاة فينا، وحب الناس جميعا للتعلم»[2]. التلذذ بالمحاكاة عند "أرسطو" إذن، عائد لسببين أحدهما فطري والآخر مكتسب (تعليمي)، ممّا يجعل هذه اللّذة مشتركة بين النّاس جميعا، وبهذا يجمع فعل المحاكاة عنده بين المنفعة واللّذة.

وإذا أردنا إن ننظر في وظيفة الأدب عند "جيرار جينيت"، فلا بأس أن ننطلق من تعريفه للأدبية باعتبارها الموضوع الذي تدور حوله الدراسات الشعرية فياكبسون يقرّر أنّ «موضوع علم الأدب ليس هو الأدب لكن الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملاً أدبيا»[3]. وفي تعريف "جيرار جينيت" للأدبية يرى أنّها «المظهر الجمالي للممارسة الأدبية»[4]. وهو كما يبدو، التعريف الذي تبنته

1- رينيه ويليك وأوستين وارين، **نظرية الأدب**، تر: محي الدين صبحي، مر: حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص37.

*- بين أرسطو أنّ الإنسان يتلذذ حتى بمحاكاة الأشياء التي ينفر منها في الواقع مثل: صور الحيوانات الدنيئة والجيف.

2- أرسطو، **فن الشعر**، ص12.

3- عثماني الميلود، **شعرية تودوروف**، ط1، منشورات عيون للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1990، ص11.

4- Gérand Genette**, Fiction et Diction**, P12.

الشعرية، ومن ثم انصب اهتمامها على دراسة المظهر الجمالي، مهملة المظاهر الأخرى، كالمظهر النفسي والإيديولوجي.

إنّ الاهتمام بالمظهر الجمالي للأدب، يعني حصر وظيفته في المتعة والترفيه فهل الأدب عند "جيرار جينيت" مجرّد سحر وإمتاع ، أم أنّه منفعة وفائدة أيضا؟

لقد ركزّ "جيرار جينيت" في تعريفه للأدب على اللّغة، أو بالأحرى على النص في شكله اللغوي، وحتى تكتمل كل رسالة لغوية، لابدّ من توفر مجموعة من العناصر يؤدّي كلّ منها وظيفته الخاصة، اصطلح عليها اللسانيون مجتمعة معا بـــ "دورة التخاطب" التي تتكون من ستة عناصر، كلّ عنصر بوظيفة، كما تبينه الخطاطة الموالية، وهي خطاطة مضاعفة تجمع عناصر دورة التخاطب بوظائفها:[1]

سياق (مرجعية)

مرسل..........................رسالة (شعرية).......................مرسل إليه

انفعالية إفهامية

اتصال (انتباهية)

سنن (ميتالسانية)

ومع اعتراف ياكبسون بأهمية كل وظيفة من الوظائف السابقة في أداء أي فعل لغوي، إلاّ أنّ تركيزه كان على الوظيفة الشعرية (La Fonction poétique) المتعلقة بالرسالة، و«ليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللّغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي»[2]. لاحظ "ياكبسون" أن حضور الوظائف الأخرى في

1- رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ص27-33.

2- المرجع نفسه، ص31.

الشعر يكون بنفس الدرجة، بخلاف الوظيفة الشعرية التي يكون حضورها مهيمنا في الشعر على حساب الوظيفة التواصلية (la fonction communicative) يتحدث "جيرار جينيت" على لسان "ياكبسون" الذي كتب في الشعر قائلا: « إنّ الوظيفة التواصلية المشتركة بين اللّغة العادية واللغة الانفعالية هي مختزلة لأدنى درجة لصالح وظيفة لا يمكن وصفها من الآن إلاّ بالجمالية»[1] وفي الأخير يصل "ياكبسون" إلى تعريف الشعر بأنّه: « اللّغة في إطار وظيفتها الجمالية»[2]. ومن ثم تكون إجابته عن سؤاله السابق: "ما الذي يجعل ممن رسالة لفظية أثرا فنيا"؟ مرتكزة أساسا على الوظيفة الشعرية. وبقراءة "جيرار جينيت" للإجابة الياكبسونية في ظلّ الشعرية الأرسطية يستنتج أنّ «الوظيفة الجمالية للغة هي التخييل»[3]. وهذا ما يوحي بالعلاقة الحميمية بين الجمال والخيال عنده، ويؤكد "سامي اليوسف" على هذه العلاقة قائلا: « إنّ الخيال وثيق الصّلة بالجمال، فالإنسان ينزع دوما نحو رؤية جمال علوي لا وجود له في هذه الدنيا، أولا وجود له إلا في الخيال أو ربّما في الوهم»[4].

وما دام "سامي اليوسف" قد أتى على ذكر مصطلحي الخيال والوهم معاً فلا بأس أن نشير هنا إلى الفرق بينهما، يقول الكندي: «التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها. ويقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[5]. وإذا كان "الكندي" يسوّي بين مصطلحي

---

1 -Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P24.

2- Ibid, P24.

3-Ibid, P24.

4- يوسف سامي اليوسف، **الخيال والحرية**، ص7.

5-الكندي، **الرسائل**، ص167. نقلا عن: جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص19.

التوهم والتخيّل، ويستعملها كمترادفين في مقابل المصطلح اليوناني فنطازيا (Fantasia)، فإنّ جابر عصفور يربط التخيّل بالعملية الابتكارية للمبـــدع فيما يرجع الوهم إلى الخوف والمرض[1]. أمّا "سعد مصلوح" فيرى –فيما نقله عن كولردج (collorédge)- أن عمل الوهم أو التوهم (Fancy) يقتصر على جمع وحشد الصور دون القدرة على التركيب بينهما، فيما يتعدى عمل الخيال مهمة الجمع إلى التركيب والتأليف بين الصور المختلفات والمتناقضات[2].

والشيء الملاحظ هنا، أنّ الحديث عن الوهم والخيال عند كولردج، يشبه الحديث عن التخيّل المستعاد والتخيّل المبتكر، كما مرّ بنا مع علماء النفس المحدثين. حتى الآن قد نعتقد أنّ "جيرار جينيت" يهتم فقط بالوظيفة الجمالية للأدب -فن اللّغة- ولكن بعد تطرقنا لنوعي الشعرية اللذين جاء بهما، سيكون لنا رأي آخر. لقد تعرض "جيرار جينيت" في كتابة " التخيّل والقول" لنوعين من الشعرية:

1- الشعرية المؤسسة أو المكونة: Poétique essentialiste ou constitutiviste :

تسعى هذه الشعرية للإجابة عن السؤال: «ما الأدب؟»[3] مبدؤها هو «أنّ بعض النصوص، هي نصوص أدبية بجوهرها، أو بطبيعتها، والى الأبد والأخرى لا تكون كذلك»[4]، وهي مقسمة عنده بين معيارين:[5]

- **المعيار الموضوعاتي (Critère Thématique):** وتمثله شعرية أرسطو.
– **المعيار الشكلي (Critère Formel) :** وتمثله جهود الشكلانيين الروس.

---

1 - ينظر: جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص17.

2- سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، ص105-106.

3-Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P15

4- Ibid, P 15.

5-Voir: Ibid, P24.

وإذا كانت شعرية أرسطو هي الممثلة لهذه الشعرية من جانبها الموضوعاتي فكلّنا يعلم أنّ شعرية أرسطو تقوم على محاكاة الأفعال بنوعيها: النبيل والدنيء وتأتي محاكاة الفعل النبيل عنده في المرتبة الأولى، نظراً للجانب الأخلاقي فيها ولهذا السبّب سمت المأساة على الملهاة، وعلا شأنها عنده. إن الأهمية التي يوليها أرسطو لمحاكاة الفعل النبيل تكشف لنا عن الغاية التعليمية والأخلاقية لفعل المحاكاة عنده وما نخلص إليه هو أنّ الشعرية المؤسّسة –من جانبها الموضوعاتي- تركز على الوظيفة النفعية للأدب.

يستدرك "جيرار جينيت" أنّ هذا النوع من الشعرية عاجز عن الإحاطة بكامل الحقل الأدبي، قائلا: «الأدهى هو عجز شعريتينا المؤسستين -وإن كانتا متحدثين بقوتيهما معا- على تغطية كل الحقل الأدبي، لأنّما يفلت من قبضتهما المزدوجة الميدان الأكثر اعتبارية والذي أسميه مؤقتا الأدب غير التخيلي في النثر: تاريخ خطابة، مقالة، سيرة ذاتية، على سبيل المثال، دون إغفال النصوص الفردية التي تمنعها فرديتها المطلقة من الانتماء إلى أي جنس أدبي كان»[1]. ومن ثم يصفها بـــ« الشعريات المغلقة (Poétique fermée) »[2]، لأنّها تعجز عن استقبال النصوص التي لا تستجيب لمعياريها: الموضوعاتي والشكلي، وينطلق باحثاً عن شعرية أخرى يسميها بالظرفية.

---

1 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P26.
2 - Ibid, P15.

2- الشعرية الظرفية Poétique conditionaliste:

تأخذ هذه الشعرية على عاتقها مهمة الإجابة عن السؤال: «متى يكون الأدب؟»[1] يصفها "جيرار جينيت" بالشعرية المفتوحة (Poétique ouverte)، لأنّها تعمل على استقبال النصوص التي لا تستطيع الدخول إلى الحقل الأدبي إلاّ بإرادة الظرف[2]، وهي تقوم بخلاف سابقتها على الحكم الذوقي الذاتي للمتلقي، مبدؤها: «أعتبرُ أدبا كل نص يولد لدي ارتياحا جماليا»[3]. ولتوضيحها أكثر يحيلنا "جيرار جينيت" إلى لذة النص لــ"رولان بارث Roland Barthes"، ويمثّل لها بالأشعار الجميلة (Les beaux vers) لــ"فاليري Valéry" «التي تثيرها من دون أن تعلمنا أشياء كثيرة، والتي ربما تخبرنا بأنه ليس لديها شيء لتعلمنا إياه»[4].

وإذا كانت الوظيفة الجمالية هي الوظيفة المنشودة من طرف هذه الشعرية على حساب الوظيفة التعليمية الأخلاقية، فلا بد من توفرها مع ذلك على "القصد الجمالي" (l'intention esthétique)[5] حتى تشكل نصوصها إبداعات أدبية ذلك أنّ الأعمال الفنية هي أعمال ذات ميزة جمالية مقصودة.

وعلى الرغم من تعرض "جيرار جينيت" لخصوصيات كل من الشعريتين على حدة، إلاّ أنّه يرفض أي فصل بينها، كما يرفض أيضا استبدال أي منهما بالأخرى، ذلك أن كلتيهما عاجزة عن التحكم في كامل الحقل الأدبي بمفردها، ومن ثم يصرّ على ضرورة التكامل بينهما لتحقيق ذلك، فــ « الأدبية، باعتبارها واقعة متعددة، تستلزم نظرية تعددية، تأخذ بعين الاعتبار الوجوه المختلفة التي تمتلكها اللّغة

---

1 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P15.
2 - Voir: Ibid, P26
3 - Ibid, P26-27
4 - Ibid, P32.
5- Ibid, P38.

للإفلات واستبقاء وظيفتها النفعية، لإنتاج نصوص مؤهلة لاستقبالها بوصفها موضوعات جمالية»[1].

وبتكامل الوظيفتين وتوحدهما معًا نضمن حصول الغاية المزدوجة المرجوة من الأدب، إنّها الغاية التعليمية في حلّتها الجمالية المميزة، فحسب "رينيه ويليك وأوستن وارين": « حين يؤدي العمل الأدبي وظيفته تأدية ناجحة فإنّ "نغمتي" الفائدة والمتعة لا يجوز أن تتعايشا فقط، بل يجب أن تندمجا، ونحن هنا بحاجة إلى أن نؤكد على أنّ متعة الأدب ليست إحدى المتع المفضلة بين قائمة طويلة من المتع الممكنة وإنّما هي "متعة رفيعة" لأنّها متعة بأرفع نوع من الفعالية، أي بالتأمل غير الاكتسابي. إنّ نفع الأدب -جديته وتعليمه- هو نفع مفعم بالإمتاع، أي أنّه يختلف عن جدية الواجب الذي يجب أداؤه أو الدرس الذي يجب تعلمه، وجديته هي جدية الإدراك الحسي، جدية الإحساس بالجمال»[2]. فالمسحة الجمالية التي يمتاز بها الأدب هي التي تجعلنا نستمتع ونحن نتعلّم منه دروسا في مجالات الحياة المختلفة.

وإذا انتهينا مع "جيرار جينيت" إلى أنّ الأدب يؤدي وظيفته على أكمل وجه إذا جمع بين جانبي الفائدة والمتعة، فسنرى ما إذا كان "القرطاجني" يتفق معه في ذلك.

لقد كان لحياة الترف والبذخ التي عاشها المجتمع العربي تأثيرٌ سلبيٌ على الشعر، حيث انصرف معظم الشعراء إلى الاهتمام بالشكل (التنميق اللفظي) على حساب المضمون وما ينطوي عليه من قيم أخلاقية ومعرفية، ومن ثم نزلوا بالشعر إلى أدنى المراتب وأبعدوه عن رسالته السامية، ولمّا أحس النقاد بخطورة الظاهرة

---

1 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P31.

2 - رينيه ويليك وأوستين وارين، **نظرية الأدب**، ص31.

عملوا على محاربتها، مؤكدين على الجانب الأخلاقي فيه، ويذهب إحسان عباس إلى أنّه «من طبيعة الوضع الأندلسي أن يكون الرابط فيها فقهيا، وأن تكون الصبغة الخارجية للحياة دينية، ولذلك لم يستطع النقد أن يتخلص من الأحكام النقدية الأخلاقية... ولسنا نقول إنّ كل ناقد أندلسي فلا بدّ أن يكون أخلاقيا، ولكن يكفي أن نلحظ قوة هذا التيار في النقد الأندلسي»[1].

لم يكن النقاد وحدهم من أكّد على الغاية الأخلاقية للشعر، بل الفلاسفة أيضا وذلك من خلال حديثهم عن دور الشعر وقدرته على التحسين والتقبيح، وهذا ما ذهب إليه ابن رشد في قوله: «لما كان المحاكون والمشبهون إنما يقصدون بذلك أن يحثّوا على عمل بعض الأفعال الإرادية، وأن يكفّوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التي تقصد محاكاتها: إمّا فضائل، وإمّا رذائل، وذلك أن كل فعل وكل خلق إنّما هو تابع لأحد هذين: أعني الفضيلة والرذيلة : فقد يجب ضرورة أن تكون الفضائل إنما تحاكى بالفضائل والفاضلين، وأن تكون الرذائل تحاكى بالرذائل والأرذلين، وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنّما يكون بالحسن والقبيح فظاهر أنّ كل تشبيه وحكاية إنّما يقصد بها التحسين والتقبيح»[2].

وقد سلك "حازم"، باعتباره واحداً من نقاد المغرب الإسلامي، مسلكهم ومسلك الفلاسفة قبلهم في تبني النظرة الأخلاقية للشعر، وهذا ما نلمسه من خلال قوله: «... لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو

1- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص480-481.

2- ابن رشد، **كتاب الشعر**، ص204. نقلا عن: الأخضر جمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين،** ص120.

خسة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده»[1]. وبهذا خالف "حازم" نظرة بعض النقاد السابقين لعصره، أمثال الصولي الذي يقول في دفاعه عن شعر "أبي تمام": «وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر ولا أن إيمانا يزيد فيه»[2].

يعمل الشعر انطلاقاً من ثنائية التحسين والتقبيح على دفع النفوس إلى طلب الشيء أو التخلي عنه، تبعاً لما يحدثه من منفعة أو ضرر، أو ما يخيل أنّه كـذلك فمن طبيعة النفس البشرية أنّها ميالة للخير جزوعة عن الشر. و«التحسينات والتقبيحات الشعرية تميل إلى أشياء وتنصرف عن أشياء وتكثر في أشياء وتقل في أشياء بحسب ما يكون عليه الشيء من التباس بآداب البشر، وما يكون عليه من نفع وضرر، أو لا يكون له التباس يعتد به في تأثر النفوس له من جهة نفع أو ضرر»[3].

ويحصر حازم الأمور التي يحسن لأجلها الشيء أو يقبح في أربع جهات هي: «الورع والعقل والمروءة والشهوة في الحظ العاجل»[4]. فهذه الجهات الأربع هي الأساس والمرتكز الذي يقوم عليه الفعل الأخلاقي في المجتمع العربي والذي ينقاد المرء بموجبه إلى التزام سلوك معين، فإمّا أن يحبّ الشيء ويطلب لتوفره عليها وإمّا أن يذم ويترك لانعدامها فيه. وحتى يتمكن الشاعر من تحبيب الفعل إلى النفوس أو تنفيرها عنه، يجب أن يراعي ما أسماه "حازم" بالأحوال المطيفة بالفعل" وهي:

1- القرطاجني، **المنهاج**، ص106.

2- الصولي، **أخبار أبي تمام**، ص172-173. نقلا عن: الأخضر الجمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ص120.

3- القرطاجني، المصدر السابق، ص108.

4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

«1- الزمان 2- المكان 3-وما منه الفعل– 4-وما إليه الفعل– 5-وما به الفعل– 6-وما من أجله الفعل – 7-وما عنده الفعل »[1]. ليست طبيعة الفعل في ذاته إذن هي التي تحدد ما إذا كان الفعل أخلاقيا أم غير أخلاقي ولكن تتدخل في ذلك مجموعة الاعتبارات السياقية التي ذكرها "حازم" أعلاه.

وعلى الرغم من حرص حازم على تحقيق الوظيفة الأخلاقية والتعليمية للشعر، إلاّ أنّه لم يلغ وظيفته الجمالية، وإلاّ تحول الشاعر عنده إلى داعية أو مصلح اجتماعي. لقد لقيت الوظيفة الجمالية بدورها اهتمام "حازم"، لِما لها من تأثير على المتلقين وتحريك لنفوسهم. يقول "ابن رشيق": «إنّما الشعر ما أطرب، وهز النفوس وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه، لا ما سواه»[2]. وتتمثل الوظيفة الجمالية للشعر عند "حازم" في اللذة التي يحدثها فعل المحاكـــاة ومالها من فضل في إثارة النفوس وإنعاشها، فهي لذة فطرت النفوس عليها منذ الصبا. ويسوق لنا حازم في هذا المقام أسباب المحاكاة نفسها التي قال بها أرسطو على لسان "ابن سينا" الذي يرى: «إنّ النفوس تنشط وتتلذذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببا لأنّ يقع عندها للأمر فضل موقع، والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنطّوا عنها فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت. ولهذا السبب ما صار التعليم لذيذا لا إلى الفلاسفة فقط بل إلى الجمهور، لما في التعليم من المحاكاة، لأن التعليم تصوير ما للأمر في رقعة النفس

1- القرطاجني، **المنهاج**، ص107.

2 - ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، د.ط، دار الجيل، بيروت، 1981، ج1، ص128.

ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التي هذه أمثالها، فإن لم يحسوها قبل أن تتم لذتهم، بل إنّما يتلذذون حينئذ قريبا بما يتلذذون من نفس محاكاة النقش في كيفيته ووضعه وما يجرى مجراه ... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق أو للألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها النفوس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية»(1).

تتلذذ النفس إذن حتى بمحاكاة الأمور التي تنفر منها في الواقع، وما هذا إلاّ لحسن المحاكاة وجودتها، وما يزيد من لذة المحاكاة هو اقترانها بالإغراب والتعجيب، وذلك لولوع النفس بالأشياء العجيبة المستغربة التي تحطم المألوف وتخالف المعتاد « وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة، لأنّ النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيل لها، مما لم تعهده في الشيء، ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود...»(2). ومن ثم ينحو "حازم" بالشعر نحو العجيب والمستغرب، مبعداً إياه عن المعتاد والمألــوف حتى يضمن حصول الوظيفة الجمالية المرجوة من الشعر لدى المتلقي، وهذا ما تبينه "فاطمة الوهيبي" مؤكدة « إنّ التعجيب والاستغراب بارتكازه على غير المألوف أو المعتاد، أو حسب عبارة "حازم": المستطرف والنادر الوقوع والمفاجئ للنفس، يعمل على كسر التوقع أو أفق انتظار المقول له، ويزحزحه عما اعتاد عليه، ويفاجئه بما لم يتوقع، ومن هنا يتحقق الانفعال والتأثر والهزة الجمالية»(3).

1- القرطاجني، **المنهاج**، ص 117.

2- المصدر نفسه، ص 96.

3- فاطمة عبد الله الوهيبي، **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص297-298.

ومن هنا يتفق "حازم" مع الشكلانيين الروس، وما دعا إليه أحد أهم أعلامهم - شلوفسكي- حول مبدأ الإغراب، فهو لا يفوته فيما يقول "حسن ناظم": «تثبيت الإغراب بوصفه ركنا أساسيا من أركان الشعرية في الشعر، الإغراب، ذلك الركن الذي بنيت عليه – فيما بعد- الشعرية من وجهة نظر الشكليين الروس- ولاسيما شلوفسكى- من خلال كسره لرتابة العالم وذلك بتحطيم رتابة اللّغة وخلق غرابة في علاقاتها لتستعيد ديناميتها»[1]. فالتركيز على تحقيق الإغراب في الشعر هو الذي يبعث على الابتكار والإتيان بالجديد، الذي يتجاوز المألوف ويحطّم الرتابة، وبهذا يضمن الشعر تأثيره في المتلقي.

ومع أنّ الإغراب مطلوب في الشعر، إلاّ أنّه يجب ألا يصل به إلى درجة من الغموض والانغلاق، ذلك أن قانون الإيضاح يظل أحد أهم قوانين العملية التبليغية بينما يبقى «الإغراب من صفة اللّغة الشعرية، لأنه يرتبط بالجدة والابتكار، وهو في معناه العام نفي المعتاد والمتداول، والبحث عن جديد لم يُسمع به سابقاً، مع أنّ الإغراب ليس مطلقاً في دلالته، شروطه الابتعاد عن التعمية والانغلاق والغموض الشديد، مما يضيع جوهر العملية الشعرية»[2].

وإذا كانت العرب فيما يرى "ابن سينا": « تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتُعجب بحسن التشبيه»[3]، فإنّ حازماً قد تمكن - شأنه شأن الفلاسفة قبله- من الجمع بين المنفعة واللّذة في نظرته إلى وظيفة الشعر، كما أنّ ثنائية اللذة والألم مرتبطة بثنائية المنفعة والضرر، فما يسبب اللذة هو خير ومنفعة وما يسبب الألم هو

1- حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ص31.

2- محمد رضا مبارك، **اللّغة الشعرية في الخطاب النقدي (تلازم التراث والمعاصرة)**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص71.

3- ابن سينا، **فن الشعر**، ص 169-170. نقلا عن: الأخضر جمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ص124.

شر وضرر، و«مادام الشعر نشاطا إنسانيا يرتبط بسعي البشر نحو الكمال، فإنّه لا يمكن إلاّ أن يكون أحد الأنشطة الإنسانية الراقية، لأنّ رقيّ الغاية يبسط ظلّه على كلّ وسيلة تؤدي إليه، وبذلك تصبح القيمة الأخلاقية مصاحبة للقيمة الجمالية وغير مفارقة لها. إنّ الجميل خيّر بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل وهو الوجه الآخر للأنفع، ما داما قد ارتبطا بالكيفية التي تعين الكائن الإنساني على الوصول إلى الكمال»(1)، فالعلاقة بين الأخلاق والجمال علاقة متكاملة ومتداخلة، إذ لا تظهر قيمة أحدهما إلاّ من خلال اقترانه بالآخر واجتماعهما معًا هو الذي يعين على تحقيق الكمال المنشود والوصول إليه.

وهكذا يتفق "حازم وجيرار جينيت" في نظرتهما إلى وظيفة الأدب، على أنّ الأدب فائدة ومتعة، منفعة ولذة في آن معاً. إذ ترتبط الوظيفتان عندهما إل حدّ الامتزاج والتداخل، فالفائدة هي كلّ ما يجنيه المتلقي من خيرات وما يحصّله من معارف سواء على الصعيد النفسي أو الاجتماعي أو الأخلاقي، ويكون ذلك بطريقة لذيذة بعيدة عن كلّ ما يسبب الألم والتعب والسأم.

وإذا كانت فكرة اللّذة والألم مرتبطة بفكرة الخير والشر، باعتبار أنّ كلّ ما يسبب اللّذة فهو خير وكلّ ما يسبّب الألم فهو شرّ، فإنّ فكرة اللّذة والألم فكرة فلسفية تجد صدى لها عند "أرسطو"، ولعلّ في حديثه عن لذة التعلّم إشارة إلى ما يشعر به المتعلّم من لذّة إثر ما يحققه من نجاحات وما يجنيه من فوائد وخيرات، مقابل الألم الذي يشعر به إثر ما يصيبه من فشل أو ما يعتريه من شرور. وبهذا يتبنى "القرطاجني وجيرار جينيت" الفكرة الأرسطية ذاتها، بالجمع بين الفائدة والمتعة في تحديد وظيفة الأدب.

1- جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، ص208.

IV- الجنس الأدبي باعتباره معطى ثقافياً:

تعتبر نظرية الأجناس الأدبية من أقدم القضايا وأهمها في تاريخ نظرية الأدب، إذ يرجع ظهورها إلى أرسطو - الأب المؤسس لها – فهو حين درس الأدب أو بالأحرى الشعر، لم يجد سبيلا أمثل للتطرق إليه، إلاّ من خلال الأجناس أو الأنواع المشكّلة له، فمنذ «كان نقاد الأدب اليوناني – وعلى رأسهم "أفلاطون وأرسطو" –لا يزال النقاد، في الآداب المختلفة على مرّ العصور، ينظرون إلى الأدب بوصفة أجناسا أدبية، أي قوالب عامة فنية، تختلف فيها ما بينها–لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب- ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو الصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي»[1]. ويبدو أن أهمية مسألة الأجناس الأدبية تأتي من صلتها العميقة بمفهوم الأدب، بل إنها الأدب ذاته، ذلك أن الأدب مفهوم مجرد، والأجناس الأدبية هي التي تعمل على تجسيده، وهكذا «أصبحت نظرية الأجناس المكان الذي يتحدد فيه مجال الأدب وتعريفه»[2].

ومع أهمية الأجناس الأدبية، من حيث هي مؤسسات تنظيرية أو أجهزة تنظيمية[3] تضبط النصوص، وتحدّد خصائصها النوعية، إلاّ أنّ هناك من يحاول إنكار وجودها، وعلى رأسهم "كروتشه Croce" و"موريس بلانشو Maurice Blanchot" لكن "تودوروف" صاحب الإسهامات الكبيرة في هذا المجال يرد عليهما

1- محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، ط1، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ، 1983، ص136.

2 - Jean- Marie Schaeffer, **Qu'est-ce qu'un genre littéraire**? Éditions du Seuil, Paris, 1989, P10.

3- ينظر: رينيه ويليك و أستين وارين، **نظرية الأدب**، ص237-238.

بالقول: « إنّ عدم الاعتراف بوجود الأجناس يوازي الزعم بأن الأثر الأدبي ليس له علاقات مع الآثار الموجودة، فالأجناس هي على وجه الدقة هذه الوسائط التي بها يكون الأثر على علاقة بعالم الأدب»[1]. وإذا انقسم النقاد في مسألة الأجناس الأدبية بين مؤيد ومعارض، فإلى أي الفريقين ينتمي "جيرار جينيت"؟

يورد "جيرار جينيت" في مؤلّفه أشكال II أنّ « الخطاب الأدبي ينشأ وينمو حسب بُنى لا يستطيع حتى أن يخرقها، إلاّ لأنه يجدها مرة أخرى اليوم في مجال لغته وكتابته»[2]، وفي قوله هذا ردّ صريح منه على كروتشه أو غيره، من ذهب مذهبه في نفي وجود الأجناس الأدبية، بحجة مآل الإبداعات الأدبية جميعاً إلى أصل مشترك، إذ أنّه يرفض تعددها ويختزلها جميعاً في جنس أدبي واحد هو "الغنائية".

لقد كان لـــ"جيرار جينيت" إسهامات معتبرة في مجال الأجناس الأدبية، ولعلّ كتابه "مدخل لجامع النص" أهم دراسة له في الموضوع. وفي معالجته للمسألـــة انطلق من جذورها التاريخية الأرسطية، حين نظر في التقسيم الثلاثي للأجناس الأدبية : الغنائي والملحمي والدرامي، وصحة نسبته إلى "أرسطو".

وإذا كان هذا التقسيم الثلاثي لا يعـــود إلى "أرسطـــو"، وإنما أسند خطأ إليه -فيما يرى "جيرار جينيت"- فمن المؤكد أنّ العنصر الهجين فيه هو الشعر الغنائي يقول: « مازلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر "الأكثر سمواً وتميزاً" بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في "الشعرية"»[3]، لأنّ المأساة والملحمة كان حضورها بارزاً في كتابه "فن الشعر" الذي استغرقه كلّه للحديث عنهما.

1- تزفيطتان تودوروف، **الأجناس الأدبية**، تر: نجوى الرياحي القسنطيني، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، 1995، ع 28، ص228 .

2- المرجع نفسه، ص227.

3- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ص71.

فما السبب وراء إخراج "أرسطو" للشعر الغنائي من شعريته يا ترى؟

قبل أن يعرض "جيرار جينيت" رأيه في الموضوع، يتطرق أولا لآراء غيره من النقاد، ومن بينهم: "إيرين بهرانس Irène Behrens" التي ترجع علة غيابه إلى «أن الغنائية الإغريقية لا تمت بصلة للصناعة الشعرية، وذلك لارتباطها الوثيق بالموسيقى»[1]. ويدحض "جيرار جينيت" حجتها قائلا بأنّه لو كان الأمر كذلك، فإنّه ينطبق على المأساة أيضا ، فالسبب عنده أعمق من ذلك بكثير[2].

يعتمد أرسطو في تعريفه للشعر على فكرة المحاكاة، وتحديدا محاكاة الأفعال. ومن ثمّ فكلّ ما يقوم على غير محاكاة أفعال الناس فهو لا يمت بصلة للشعر اليوناني، الذي هو شعر تمثيلي في أصله.

وقد أخرج أرسطو من شعريته: الشعرالغنائي (Le lyrique)، والشعر الهجائي (Le satirique)، والشعر التعليمي (Le didactique)، لأنّ هذه الأنواع لا تحاكي أفعالا متخيلة وإنما تنشد أحاسيسا حقيقية، وبما أن القس باتو (L'abbé Batteux) من أنصار هذا النوع من الشعر- كما يبدو- فقد حاول بطريقة ذكية إدماجه في شعرية أرسطو فالأحاسيس المنشودة في الشعر الغنائي- برأيه - قد تكون هي الأخرى متخيلة ومن ثم يصبح الشعر الغنائي أيضا محاكاة : إنّه محاكاة الأحاسيس والمشاعر، بدلاً من محاكاة الأفعال وإننا «نحاكي في الشعر الملحمي والمأساوي الأفعال والعادات، بينما ننشد في الشعر الغنائي الأحاسيس والعواطف التي نحاكيها»[3].

1- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ص16 .

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- نفسه، ص45.

وهكذا يدمج "باتو" الشعر الغنائي ضمن شعرية "أرسطو"، وذلك باستبدال المصطلح الأرسطي المحدد بـ "محاكاة الأفعال" بمصطلح أكثر شمولا واتساعا هو «محاكاة فحسب»[1]، وبهذا يدخل الشعر الغنائي حيز الشعرية، سواء بصفة شرعية مبرّرة كما هو الحال مع "باتو"، أو بصفة تعسفية ومتطفلة كما كان الأمر مع غيره من نقاد القرن الثامن عشر، والنتيجة أنّه أصبح واحدا من الأجناس الثلاثة الأساسية التي تتفرع عنها كل الأنواع الأخرى.

ولـــ"بندتو كروتشه" موقف خاص ومتفرد في هذا المقام، حيث يرى أنّ النصوص كلها تؤول إلى الغنائية بجوهرها، ويلح على أنّ « لا تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إنّ الفن هو الغنائية أبدا، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها»[2]. وفي تعليقه على موقف "كروتشه" يرى "غنيمي هلال" أنّ موقفه هذا، وإن كان ردّ فعل منه ضد مغالاة الكلاسيكيين وتطرفهم، فإنّه في الوقت نفسه يشكل خطورة على حقيقة الأدب والأجناس الأدبية، من حيث أنه لا يأبه بخصائصها الفنية، ويلغي الفروق بينها[3]. إذ جرّه الأمر إلى إلغاء وجودها- كما سبق ذكره-.

هذا عن الشعر الغنائي، فماذا عن الشعر الملحمي والدرامي؟

لقد نظر «جيرار جينيت» في الكيفية التي نتجت بها الأجناس الملحمية والدرامية، فرأى أنها جاءت من التقاء نوعين من المواضيع بصنفين من الصيـــغ.

1- ينظر: جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ص45.

2- يندتو كروتشه، **المجمل في فلسفة الفن**، تر: سامي الدروي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947، ص47-48. نقلا عن: عبد الرحمن فارسي، **قراءة نقدية في الآداب الأجنبية**، د.ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص11 .

3 - ينظر: محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، ص140.

فمن حيث الموضوع تعرض أرسطو إلى ثلاثة أنواع من المواضيع: محاكاة أفعال «من هم أفضل منا، أو أسوأ، أو مساوون لنا»[1]. نحن عامة الناس، ونلاحظ غياب الموضوع الثالث عند تجسد هذه المواضيع في الواقع الشعري. أمّا من حيث الصيغة، فهناك انتقال من الصيغة الثلاثية عند "أفلاطون": سردي صرف ومختلط ودرامي، إلى الصيغة الثنائية عند "أرسطو": سردي ودرامي، وهذا بغياب السردي الصرف، فهو مجرّد صيغة نظرية محضة، وحلول المختلط محله، لأنّه أصبح السردي الوحيد الموجود[2].

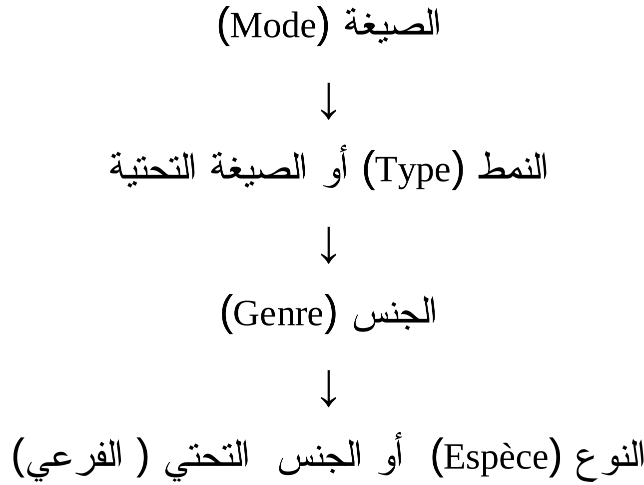
وتحتل الصيغة عند "جيرار جينيت" مكانا مركزيا في نظامه الأجناسي، لأنّه «يضع صنف الصيغة في قمة الهرم، وهي في نظري، بلا شك، الصيغة الأكثر شمولية، لأنّها تقوم على الوضع التاريخي المستمر واللساني المتواصل للأوضاع التداولية»[3]. وإذا كان فعل الكتابة هو المستهدف أوّلا وأخيرًا، فإنّه يقوم على «وضعيات الإخبار (=ما نصطلح عليه بالصيغ مثل: السردي//الدرامي) ثم تأتي "الأنماط" وهي تخصصات للصيغ، مثل: السرد على لسان المتكلم//السرد على لسان الغائب. وتلي الأنماطَ الأجناسُ، وهي تحقيقات مادية وتاريخية (كالرّواية والقصة القصيرة والملمحة...) ثم الأجناس–التحتية، وهي تخصصات محصورة داخل الأجناس مثل: رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس "الرّواية"»[4]. ويمكن توضيح ما سبق من خلال المخطط التالي:

1- أرسطو، **فن الشعر**، ص8 .

2- ينظر: جيرار جنيت، **مدخل لجامع النص**، ص 34-35 .

3- المرجع نفسه، ص 83 .

4- نفسه، الصفحة نفسها.



يتفق "جيرار جينيت" مع كل من "تودوروف وأوستن وارين" على أنّ مصطلح النمط أعم وأشمل من مصطلح الجنس، ولكنّه يفضل استعمال مصطلح "الصيغة التحتية" بدل مصطلح "النمط"، ذلك أنّ «مصطلح "النمط" غير مرغوب فيه، لما يتسم به من شفافية وسماجة تركيبية، على العكس من مصطلح "الصيغة التحتية" الذي يتسم بالوضوح والانتظام، أي "التناظر"»[1] .

وبالتقاء الموضوع: المتفوق والمتدني، مع الصيغة: الدرامية والسردية، تنتج الأجناس الأدبية الأربعة الكبرى: مأساة وملهاة وملحمة وفارودية[*]، كما يمثلها الجدول الموالي: [2]

1- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ص84.

*- تسمى الفارودية أيضا بإلياذة الجبن Iliade de la lâcheté، وبابنة الرابسودية Fille de la rhapsodie، وكذا بالشعر البطولي الساخر Poème héroï-comique، وبمرجيتس Margites.

2- جيرار جينيت، المرجع السابق، ص26.

الصيغة / **الموضوع**	المأساوية	السردية
المتفوق	المأساة	الملحمة
المتدني	الملهاة	الشعر الساخر

فالمأساة (La tragédie) نشأت عن تزاوج الموضوع المتفوق مع الصيغة الدرامية، والملهاة (La comédie) نتجت عن تزاوج الموضوع المتدني مع الصيغة الدرامية، أمّا الملحمة (L'épopée) فأتت عن اجتماع الموضوع المتفوق مع الصيغة السردية، وأمّا الشعر الساخر أو الفارودية (La parodie) فجاءت عن اجتماع الموضوع المتدني مع الصيغة السردية. ويرى "جيرار جينيت" أنّ "أرسطو" أوجد هذا النوع الأخير، رغبة منه في إحداث التوازن والنفور من الفراغ[1]، فكما أنّ وجود دراما نبيلة **(مأساة)** مرفوق بوجود دراما متدنية **(ملهاة)**، كذلك، فإنّ وجود سرد متفوق **(ملحمة)** يستدعي وجود سرد متدني **(فارودية)**.

لقد كان لزاماً على "جيرار جينيت" أن يمرّ بهذه الأجناس التقليدية الكبرى باعتبارها النواة الأولى لنظرية الأجناس الأدبية، ولكنّه في الوقت نفسه يعترف بكونها اليوم أجناسا ميتة (Genres morts) تجاوزها الزمن، إمّا بشكل نهائي أو مؤقت[2] ، ومن ثم راح يبحث عن البديل الذي يحلّ محلها.

1- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ص55.

2 - Voir : Gérard Genette**, Fiction et Diction** , P30 .

- الرّواية Le Roman:

يرى "جيرار جينيت" أنّ الرّواية أو التخييل السردي (La fiction narrative) تؤدي دوراً هاماً في عصرنا الحالي، نظراً لانتشارها الواسع بين القراء الذين يتجهون إليها بشكل ملحوظ، على اختلاف أعمارهم ومستوياتهم الثقافية [1]. ويبدو أن "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin" يشاطره الرأي، فعنده أنّ الرّواية « هي وحدها الأحدث عمرا من الكتابة والكتاب، وهي وحدها المتلائمة عضويا مع الأشكال الجديدة للإدراك الصامت، أي القراءة {...} ودراسة الأنواع الأخرى مماثل لدراسة اللغات الميتة، ودراسة الرواية مماثل لدراسة اللغات الحية، الفتية زيادة على ذلك {...} والرواية ليست مجرد نوع من بين أنواع أخرى، إنه النوع الوحيد في صيرورة بين أنواع ناجزة منذ أمد بعيد، وجزئيا ميتة سلفا»[2]. ولم تستحوذ الرواية فقط على جمهور القراء، وإنما طغت أيضا على مختلف الأجناس الأدبية. وإذا كان مفهوم الأدب يرتبط بمسألة الأجناس الأدبية، فإنه اليوم يرتبط بالرواية تحديدا، فــ« الرّواية اليوم تمثل الأدب ذاته بامتياز»[3].

لقد تلبست الرّواية اليوم بكلّ الأنواع الأدبية، في حلّة جديدة، وزيٍّ متميز، ما جعل البعض يصفها بالامبريالية، فهي تستعمر كلّ الأنواع الأخرى وتضمها إليها وذلك باستخدام كل تقنياتها، تقول "مارت روبير Marthe Robert": « لا شيء يمنعها من أن تستخدم الوصف، والسرد القصصي، والدراما، والمحاولة، والشرح، والحوار الذاتي، والخطبة، لأهدافها الخاصة؛ ولا أن تكون حسب هواها، خرافة، أو حكايـــة

---

1 - Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction** , P19 .

2- بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرّواية**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص241 .

3 - Voir : Gérard Genette, Op.cit, P19.

أو مثلا، أو أنشودة رعوية، أو مدونة تاريخية، أو قصة، أو ملحمة، كل هذه على حدة أو مجتمعة»[1]، وما يزيد من صعوبة القبض على الرواية، أنه ليس هناك قانون عام يحكم كل الرّوايات، أو كل الأنواع الروائية، فحسب "فريدريش شليجل Fr. Schlegel " « كل رواية نوع قائم بذاته، كل رواية هي فرد قائم بذاته، وفي هذا يكمن جوهر الرّواية»[2]. إن جوهر الرّواية لا يكمن فقط في تميّزها عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى، بل وفي تميزها عن سائر الأنواع السردية الأخرى.

وإذا نظرنا في أصل الرّواية ونشأتها، فإننا نجده يثير نوعا من الجدل عند "جيرار جينيت" أو غيره من الباحثين والمنظرين –على رأسهم باختين-، فتارة يصرحون بحداثتها وظهورها المتأخر، وطورا يشيرون إلى أصلها العريق في القدم وامتداد جذورها إلى التراث اليوناني، فهل الرّواية جنس أدبي قديم أم حديث؟

يرى "جيرار جينيت" أنّ الرّواية باعتبارها جنسا تخييليا نثريا، حديثة الظهور إذ أنّها لم تكن موجودة في عهد "أرسطو"، فهو لم يدرج في كتابه إلاّ أجناسا تخييلية شعرية، ومع هذا فلو كانت موجودة، لما اعترض على قبولها في شعرية، والدليل على شعرية النثر التخييلي نجاح "ملحمة النثر الساخرة (Epopée comique en prose) " لفيلدينغ (Fielding)، وكذا نجاح المسرح النثري أيضا[3]. الرّواية إذن «آخر مولود وأحدث سنا من جميع الأنواع، لذلك فهي، بالطبع، النوع الأوفر عافيـــة وتهيمن على الأدب الحديث إلى حد امتزاجها به»[4]. أمّا باعتبارها جنساً أدبياً سردياً، فهي قديمة قدم الملحمة، وقد أيّد كثير من الباحثين، علاقة الرّواية بالملحمة

1- بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرّواية**، ص13.

2- المرجع نفسه، ص240.

3 -Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P17-18 .

4- بيير شارتيه، المرجع السابق، ص 242 .

وانتسابهـــا إليها. إذ «إنّ الرّواية، قبل ولادتها وعلى المستوى النظري الخالص، كانت لفخرها وحرجها العظيمين، مرتبكة بالملحمة»[1]. ولعل أكثر الأقوال إثباتا لهذه العلاقة وصف هيجل الشهير للرواية بـــ «الملحمة البورجوازية الحديثة»[2].

وقد تداول كثير بعد "هيجل" هذا الوصف وكان أبزهم "جورج لوكاتش Georges Lukacs" في دراسة تحمل العنوان ذاته تقريبا، ورغم التقارب الموجود بينهما، فإنّ للرواية خصائص تميزها عن الملحمة، يلخصها "باختين" في النقاط الثلاث التالية: [3]

1- التعدد الأسلوبي الناتج عن التعدد اللغوي وامتزاج الثقافات.

2- التحول الجذري للموضوع، من الأسطورة القومية إلى التجربة الفردية.

3- ارتباط الملحمة بالزمن الماضي، وتماس زمن الرّواية مع الحاضر والمعاصر.

ولـــ"جيرار جينيت" موقف متفرد، فهو يرى أنّ الرّواية سليلة الفارودية فإذا كانت الملحمة تحاكي بوساطة السرد أبطالاً متفوقين، فإن الفارودية تحاكي عن طريق السرد أيضا أناسا عاديين، ينزلون بأفعالهم الدنيئة إلى المستويات السفلى، وبهذا تصبح الرّواية أقرب إلى الفارودية منها إلى الملحمة، بل هي الفارودية نفسها في نظر "جيرار جينيت" الذي يرى أنّه منذ أضاف "أرسطو" هذا النوع إلى بقية الأنواع الأدبية الأخرى كان بذلك قد أرسى معالم الرّواية الواقعية من دون أن يدري[4].

1- بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرّواية**، ص22.

2- هيجل، **فن الشعر**، تر: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص193.

3- ينظر: بيير شارتيه، المرجع السابق، ص39، 243.

4- ينظر: جيرار جنيت، **مدخل لجامع النص**، ص55 .

وهكذا تصبح الرّواية متعددة الحضور، فهي ابنة الماضي والحاضر معاً والتطور الذي وصلت إليه الرواية اليوم، لم يأت دفعة واحدة، وإنما كانت وراءه أشكال بسيطة متعددة، مثل « الرسالة ،المفكرة، اليومية، كتب الرحلات أو الرحلات الخيالية، الذكريات، الصورة الشخصية في القرن السابع عشر، المقالة، إلى جانب ملهاة المسرح والملحمة، والرومانس»(1). ومع أخذ الرّواية عن غيرها من الأنواع الأدبية، إلاّ أنّها تبقى محتفظة بخصوصياتها التي تميزها عنها، كما يبقى لكل جنس أدبي خصوصياته التي تميزه عن غيره، ولكن هذه الخصائص غير ثابتة، بل هي متغيرة من عصر لآخر، وقد يؤدي هذا التغير بجنس أدبي ما للاضمحلال، والتخلي عن بعض خصوصياته لجنس آخر. فالملحمة كانت قديما شعرا، ثم صارت نثــرا إلى أن ماتت حديثا وحلت محلها الرّواية. وقد أشار أرسطو إلى أن المأساة والملهاة اليونانيتين نتجتا عن شعر الملاحم والمساخر، اللذين نتجا بدورهما عن شعر المديح والهجاء(2).

ومما سبق يتضح أن الأجناس الأدبية يتوالد بعضها عن بعض، وهو ما أطلق عليه "هنري ولز Henry Welz " «علم التناسل الأدبي»(3). وهكذا تكشف لنا دراسة الأجناس الأدبية عن التطور الداخلي للأدب، فنمو الأدب وتطوره مرتبط أساسا بنمو وتطور أجناسه. إنّ الأدب « ينشأ من الأدب وليس من الواقع، سواء كان هذا الواقع ماديا أو نفسيا، فكل أثر أدبي، اصطلاحي، فلا يمكن أن نكتب قصائد إلاّ انطلاقا من قصائد أخرى، ولا روايات إلا انطلاقا من روايات أخرى»(4).

1- رينيه ويليك وأوستين وارين، **نظرية الأدب**، ص248 .

2- ينظر: أرسطو، **فن الشعر**، ص11.

3- رينيه ويليك وأوستين وارين، المرجع السابق، ص248 .

4- تزفيطان تودوروف، **الأجناس الأدبية**، المجلة العربية للثقافة، ص229 .

وإذا طغى وجود الرّواية اليوم على الأجناس الشعرية التقليدية، فهذا لا يعني أنّ الممارسة الشعرية قد تراجعت وانتهى أمرها، بل هي مستمرة ومواكبة للممارسة النثرية، فمنذ أزيد من قرن من الزمن وهما متعايشتان معاً إلى حد الامتزاج، وإلغاء كل الحدود بينهما، والدليل ظهور ما يعرف بقصيدة النثر (Poème en prose) أو النثر الشعري (Prose poétique)[1]، مما يعني أنّ "مبدأ صفاء الأنواع " قد تم تجاوزه اليوم حسب "جيرار جينيت"، الذي يرى أن تجاوزه كان مع "أرسطو"، وذلك بحلول الصيغة المزدوجة في الملحمة محل الصيغة السردية في الشعر الغنائي[2].

لقد تعدى اهتمام "جيرار جينيت" الشعر إلى النثر، واهتمامه به لم يقتصر فقط على النثر التخييلي، بل شمل أيضا النثر غير التخييلي: كالتاريخ والسيرة الذاتية على سبيل المثال، وهو وإن خصص فصلا من كتابه "التخييل والقول" لرصد نقاط الائتلاف والاختلاف بين الحكاية التخييلية (Récit fictionnel) والحكاية الواقعية (Récit factuel) من ناحية الترتيب الزمني والسرعة والتواتر والصيغة والصوت إلاّ أنه يلوم نفسه، لأنّ الدراستين اللتين قام بهما في كتابيه: "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية" كانتا مخصصتين للنثر التخييلي وحده[3]. ومن ثم يوجه نداءه إلى المشتغلين بالسرديات (La narratologie) بوصفها العلم الذي يأخذ على عاتقه مهمة تتبع التغيرات السردية للنصوص قائلا: « إذا كانت الأشكال السردية تجتاز بتفوق الحدود بين التخييل وغير التخييل، فليس من السهل، أو بالأحرى، إنه من المستعجل، على السرديات أن تتبع أمثلتها بالدراسة»[4].

---

1 -Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction** , P 34 .

2- ينظر: جيرار جنيت، **مدخل لجامع النص**، ص 34 .

3 -Voir : Gérard Genette, Op.cit , P66-68

4 -Ibid, P93

ومع أهمية مصطلح النص في الدراسات الشعرية الحديثة، إلاّ أنّ "جيرار جينيت" يتجازوه إلى مصطلح أعم وأشمل هو "جامع النص"، ويقرر «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[1]. لا تكمن أهمية النص عند "جيرار جينيت" في ذاته إذاً، وإنّما في العلاقات الضمنية والصريحة التي تجمعه بالنصوص الأخرى، ومن بين هذه العلاقات يذكر: علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير، وهذا ما يطلق عليه التعالي النصي (transtextualité)، وضمنه التداخل النصي وهو: «التواجد اللّغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر»[2].

أمّا عن مكانة جامع النص بين نظرية الأجناس، فيرى"جيرار جينيت" أنّه «لا تنسج شبكة النص، إلاّ إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة "جامع النسج" والذي يحتل المرتبة الفوقية هو "جامع النص" وليس ما نطلق عليه الأجناس، أو الأجناسية حسب فان تيغم؛ أو نظرية الصيغ (...)؛ أو نظرية الصور التي ليست هي البلاغة أو نظرية الخطابات التي تشرف من علو على كل هذا»[3]. وقد علق "رشيد يحياوي" على التصنيف الأجناسي لــ"جيرار جينيت" فقال: « إنّه بقدر ما يشير إلى الاحتمالات الممكنة، يصحبها بتحفظات مماثلة، ولا تتضح آراؤه إلاّ في مناقشة غيره

1- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، ص5.

2- المرجع نفسه، ص90 .

3- نفسه، ص 92 .

ليبقى تصنيفه مثيرا أكثر منه مقرراً، إنّه شبكة لإنتاج الأنواع أكثر منه شبكة للأنواع»[1].

وإذا كانت الرّواية هي الجنس الأدبي المهيمن عند "جيرار جينيت"، فإلامَ تعود الأولوية بين الأجناس عند "حازم القرطاجني"؟ وقبل الإجابة عن السؤال يجدر بنا أولاً التعرض لمفهوم الجنس الأدبي عنده.

مفهوم الجنس الأدبي عند "حازم" مفهوم كلي استمده من بيئة الفلاسفة، فهو عند المناطقة «لفظ كلي أعلى في الماصدق[*] من النوع، وهو أوّل الألفاظ في الكليات الخمس في المنطق، وهي: الجنس، والنوع، والفصل، والخاصة، والغرض العام»[2]. ويرتبط مفهوم الجنس الأدبي عند "حازم" بمفهوم الغرض الذي يرمى إليه الشاعر، والقصد الذي يسعى إليه، فيحفزه على قول الشعر، ومن ثم يصبح الغرض عنده علة القول الشعري ودافع وجوده « ... إن للشعراء أغراضا أُوَل هي الباعثة على قول الشعر»[3]. والغرض عند "حازم" متعلق بالحالة النفسية للمبدع، وما يصحبها من تأثرات وانفعالات ناتجة في أصلها عما يتعرض له الشاعر في حياته من أمور مفرحة أو محزنة، تؤدي به إلى بسط النفس وتحريكها إلى المدح، أو قبضها وتحريكها إلى الذم[4]. مفهوم الغرض عند "حازم" إذن، شديد الارتباط

1- رشيد يحياوي ، **مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية**، ط1، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص80. نقلا عن: عبد الرحمن فارسي، **قراءة نقدية في الآداب الأجنبية**، ص48-49 .

*- الماصدق: هو جملة الأفراد الذين يصدق عليهم مفهوم معين، "فالجزائري" يصدق على كل من اكتسب الجنسية الجزائرية بالنسب أو الولادة.

2- عبد المنعم الحفني، **المعجم الشامل في مصطلحات الفلسفة**، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، ص257-258.

3- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص11.

4- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

بمفهومي الارتياح والاكتراث، اللذين يعدان بمثابة محركيْ القول الشعري عنده وسنقف هنا على تعريف الغرض و«الأغراض: هي الهيئات النّفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها، ويُمال بها في صغوها، لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان، مما يهيئ النفس بتلك الهيئات، ومما تطلبه النفس أيضا أو تهرب منه، إذا تهيأت بتلك الهيئات»[1].

يظهر جلياً، أنّ مفهوم الغرض عند حازم يدرك في علاقته بمفهومي الجهة والمعنى، ومن ثم نكون أمام ثلاثية: الغرض، والجهة ، والمعنى و« جهات الشعر: هو ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل: الحبيب والمنزل، والطيف في طريق النسيب، فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق بها من الأحوال التي لها علقة بالأغراض الإنسانية، فتكون مسانح لاقتناص المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة جهة من ذلك»[2]. أمّا المعاني فهي «الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان»[3]. إذن تتفاعل الأغراض بوصفها هيئات نفسية مع المعاني الموجودة في الجهات، باعتبارها أماكن لتواجد معاني الشعر المختلفة، إذ تنبسط النفس وترتاح للمعاني السارة وتطلبها، وتنقبض وترتمض للمعاني الضارة وتنفر عنها.

ومن علاقة الغرض بمفهومي الجهة والمعنى، إلى علاقته بمفهوم الجنس الأدبي، يقول "حازم": « فقد تبين بهذا، أن أغراض الشعر أجناس، وأنواع تحتها أنواع، فأما الأجناس الأُول فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما نحو أشراب

1- حازم القرطاجني، **المنهاج** ، ص77 .

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- نفسه، ص18 .

الارتياح الاكتراث أو اشراب الاكتراث الارتياح، وهي الطرق الشاجية، والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء، والأنواع الأخر التي تحت تلك الأنواع هي: المدح والنسيب والرثاء (...) والتذكرات وأنواع المشاجرات وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية»[1].

ويمكن إضاءة قول حازم السابق من خلال ما يأتي:

الغرض



الجنس



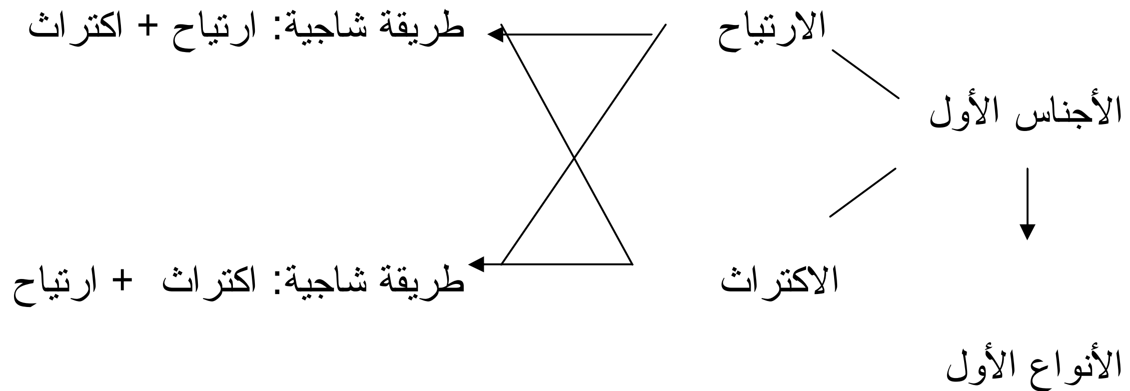
النوع

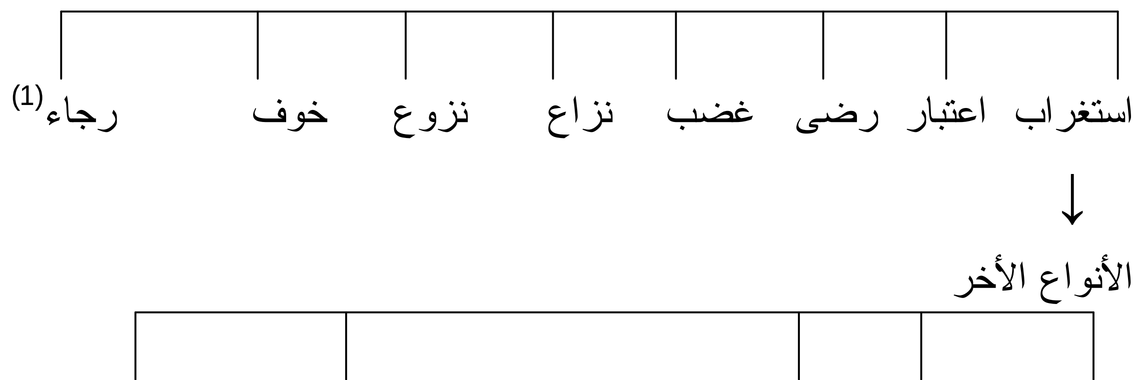


النوع التحتي / الفرعي

وهنا يمكن مقابلة مفهوم الصيغة عند "جيرار جينيت" بمفهوم الغرض عند "القرطاجني"، إذ يحتل موقعاً محورياً في نظامه الأجناسي، ويبدو جلياً أنّ معارف حازم الفلسفية قد مكنته من الاحتراز من الوقوع في الخطأ الذي ينجر عن التسوية بين مصطلحي الجنس والنوع، إذ يحتل الثاني عنده مرتبة أدنى من مرتبة الأوّل. ومفهوم الجنس الأدبي، بكونه أعلى تفرعات شجرة الأغراض عند "حازم"، مرتبط بحالتي الارتياح والاكتراث، اللتين هما علتا وجود القول الشعري عنده، وعنهما تنتج التفرعات الثانوية الأخرى، كما يبنيه المحطة الموالي:

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص12-13 .





المدح النسيب الرثاء ....التذكرات المشاجرات

وقد أحاط "القرطاجني" الغرض، باعتباره الأساس الذي يقوم عليه نظامه الأجناسي، بنوع من الدقة والتفصيل، مخالفا بذلك ما كان سائدا عند غيره من النقاد تقول "فاطمة الوهيبي": « يتردّد مصطلح الغرض أو الأغراض عند النقاد، ويشيرون به إلى أغراض الشعر المشهورة من مديح وهجاء ورثاء ووصف وفخر وغزل ... الخ، ولكني لم أجد من توقف عند الغرض تحديدا، كمصطلح ليعرفه ويوضح موقعه ضمن التنظير النقدي، مثلما فعل حازم القرطاجني»[2]. وفي كلام حازم نفسه ما يشير إلى خروجه عن التقسيمات الخاطئة التي سادت قبله و« هذه التقسيمات كلها

1- فاطمة عبد الله الوهيبي، **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني**، ص77.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص 300.

غير صحيحة، لكون كل منها لا يخلو من أن يكون فيه نقص أو تداخل، وأنا أذكر الوجه الصحيح والمأخذ المستقيم في القسمة التي لا نقص فيها ولا تداخل»[1]. ولما كان القول في الشعر -عند حازم- «لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا»[2]، فإنّ مصطلح الغرض شديد الارتباط بمصطلح القصد، هذا إن لم نقل إن كليهما واحد عنده، مما يعني أنّ القول الشعري عند حازم ينطوي على قصدية إبداعية.

لقد أشار "حازم" في كتابه إلى مختلف أنواع الأقاويل المنطقية، من برهانية تهدف لإيقاع اليقين، وجدليه تعمل على إيقاع الظن وسفسطية تؤدي إلى إيقاع المغالطة، وخطابية تسعى لإيقاع الاقتناع، وشعرية تقوم على التخييل، إلاّ أنّه وهو بصدد إنشاء نظرية للأدب، قد ركز جل اهتمامه على القول الشعري والقول الخطابي، مُبرزاً خصوصيات كل منهما، ووجه التداخل بينهما.

القول الشعري:

يندرج القول الشعري عند "حازم" ضمن مجموعة الأقاويل المنطقية الخمسة التي صنفها الفلاسفة، وقد أفرد له "حازم"- دون بقية الأقاويل– حيزاً واسعاً، وأحاطه بأهمية بالغة في كتابه المنهاج، وهذا راجع إلى طغيان الشعر في هذه المرحلة من الزمن وما قبلها على غيره من الأجناس النثرية، فهو يكاد يختزل الممارسة الإبداعية بأكملها، ومن ثم يمكنُ عدهُ سيدَ الأجناس الأدبية دون منازع، و« الشعر نوع بالنسبة

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص337 .

2- المصدر نفسه، ص 42 .

إلى جنس الكتابة، وجنس بالنسبة إلى أنواعه، أو أنّ الشعر جنس بالنسبة لأنواعه وجنس تحتي – حسب جيرار جينيت - بالنسبة إلى الكتابة»(1).

ينفرد القول الشعري عن غيره من الأقاويل الأخرى بخاصيته التخييلية، وهي التي تمكنه من إحداث التأثير المطلوب في المتلقي، إضافة إلى نوع المعرفة التخييلية التي يؤديها إليه، يقول حازم على لسان ابن سينا: « والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا به أو غيرَ مصدق به فإن كونه مصدقا به غيرُ كونه مخيلا أو غيرَ مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه؛ فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخيل لا للتصديق، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلا. وإن كانت محاكاة الشيء لغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب، لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع للتصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأنّ الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخيل معا، وربما شغل التخيل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»(2)، ويمكن تلخيص ما جاء في القول السابق في النقاط التالية:

1- أن الكلام المخيل يحدث انفعالا في النفس البشرية.

1- حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ص14.

2- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص85-86.

2- أن هذا الانفعال يتم بطريقة سريعة وغير إرادية.

3- تنتج عن هذا الانفعال ردّة فعل لدى المتلقي تؤدي به إلى الانبساط للشيء وطلبه، أو الانقباض له والنفور عنه، تبعا لقانون اللذة والألم وما يصحبهما من خيرات وشرور.

4- لا يشترط في القول المخيل أن يكون صادقاً أو كاذباً، مع أن الصفتين غير مناقضتين له.

5- يشغل التعجيب المصحوب بفعل المحاكاة المتلقي عن الالتفات إلى صدق القول المخيل والشعور به.

القول الخطابي:

يأتي القول الخطابي في الدرجة الثانية بعد القول الشعري من حيث الأهمية والحيّز الذي خصصه له حازم في المنهاج، وربما أمكن القول أنّ حازماً لم يتطرق للخطابة إلاً من باب مقارنتها بالشعر، وتوضيح أوجه الاختلاف بينهما، من حيث قيامُ الأولى على الإقناع، وقيامُ الثاني على التخيل، و« لما كان كل كلام يحتمل الصدق والكذب، إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص، وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال، وكان اعتماد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين-اللّهم إلا أن يعدل الخطيب بأقاويله عن الإقناع إلى التصديق فإنّ للخطيب أن يلم بذلك في حال بين الأحوال من كلامه- واعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسب المحاكاة، وكان التخييل لا ينافي اليقين كما نافاه الظن، لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه، وقد يخيل على غير ما هو عليه، وجب أن تكون الأقاويل الخطابية -

اقتصادية كانت أو احتجاجية- غير صادقة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن ما يتقوم به وهو الظن مناف لليقين»[1]. ذلك أنّ الخطابة في نظر الفلاسفة وعلى رأسهم أرسطو أقرب إلى السياسة والحكم منها إلى الأدب فقد «يعرض للريطورية(*) أن تكون بمنزلة التركيب من الديالقطيقية(**)، والصناعة الخليقية التي قد تستحق أن تسمى الفوليطية(***)، فإن الريطورية قد تدخل في شكل الفوليطية»[2]. ونلمس ذلك أيضا من خلال كلام "حازم" عن التمويهات والاستدراجات الحاصلة في القول الخطابي فـ«التمويهات تكون في ما يرجع إلى الأقوال، والاستدراجات تكون بتهيئو المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالة المخاطب واستلطافه له بتزكيته وتقريظه، أو باطبائه إياه لنفسه وإحراجه على خصمه حتى يصير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم، وكلام خصمه غير مقبول»[3].

يقوم القول الخطابي عند "حازم" إذن على الإقناع، متأثراً قي ذلك بغيره من الفلاسفة، في مقدمتهم أرسطو الذي يقر أنّ: « الريطورية قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة»[4]. والإقناع باعتباره نوعا من أنواع السلجسة (المقايسة) والديالقطيقية، يعمل في المتضادين: الخير والشر، الحق والباطل...، ومن ثم فإن كفتي الصدق والكذب متساويتان فيه[5].

1- حازم القرطاجني، **المنهاج** ، ص62 .

*- الريطورية : الخطابة.

**- الديالقطيقية : الجدل.

***- الفوليطية : السياسة.

2- أرسطو طاليس، **الخطابة**، تح: عبد الرحمن بدوي، د.ط، وكالة المطبوعات(الكويت) ودار القلم (بيروت)، 1979، ص 10.

3- حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص64.

4- أرسطو طاليس، المصدر السابق، ص9 .

5- ينظر: المصدر نفسه، ص7 .

وعلى الرغم من أنّ الإقناع هو ما تسعى إليه الخطابة، فهي غير مجبرة على تحقيقه، وإنّما هي مطالبة فقط بممارسة العملية الإقناعية، فإن نجحت فهو هدفها، وإن فشلت، فهو –على الأقل– ما كانت ترمى إليه. قد «استبان إذن، أن الريطورية ليست جنسا لشيء واحد مفرد، لكنها بمنزلة الديالقطيقية، وأنّها جد نافعة وأنه ليس عملها أن تقنع، ولكن أن تعرف المقنعات في كل أمر من الأمور، كما يوجد في صناعات أخر، فإنّ الطب أيضا ليس عمله أن يؤتي الشفاء، لكن أن يبلغ من ذلك حيث يستطاع أن يبلغ»[1].

ولتحقيق الإقناع- المنافي لليقين والقائم على تقوية الظن – يلجأ الخطيب إلى بعض الحيل التي توهم المتلقي بصدق كلامه، وذلك يكون « بطي محل الكذب من القياس عن السامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقا، أو بترتيبه على وضع، يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح أو بوجود الأمرين معاً في القياس أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي المادة والترتيب معا، أو بإلهاء السامع عن تفقد موضع الكذب، وإن كان إلى حيّز الوضوح أقربَ منه إلى حيّز الخفاء بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب وانحلال الواقع في القياس من جهة مادة أو من جهة ترتيب أو من جهة المادة والترتيب معاً»[2].

تسعى الخطابة بطرق مختلفة لجعل المتلقي يقتنع ويصدق ما يسمعه من كلام حتى وإن كان كاذباً، وقد يأخذ الشعر بعض حيل القول الخطابي كما يأخذ الإقناع عنه، وبالمقابل تأخذ الخطابة شيئا من التخييل عن القول الشعري، حيث « تقدم

1- أرسطو طاليس، **الخطابة**، ص8 .

2- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص64 .

الكلام في أن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطابية واستعمال الاقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماح في الموضع بعد الموضع، كما أنّ التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع، وإنّما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تتقوم به الأخرى لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه، فكانت الصناعتان متؤاخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما، فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب، لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه»[1].

أباح "القرطاجني" إذن، أنّ تتبادل الصناعتان ما تتقومان به من تخييل وإقناع لسعيهما وراء الغرض والمقصد ذاته، وهو حمل المتلقي على قبول ما يعرض أمامه من كلام والتأثر له، لكنّه قيد ذلك بشروط هي:[2]

- المراوحة بين الأقاويل الإقناعية والتخييلية، لما في ذلك من حسن وقع في النفوس.
- أن لا تطغى كفة الإقناع على التخييل في الأقاويل التخييلية، ولا كفة التخييل على الإقناع في الأقاويل الخطابية، وإلاّ فقدت كل من الصناعتين خاصيتها الأساسية.

ولا يكتفي الشعر بأخذ الإقناع عن الخطابة، بل يأخذ أيضا اليقين عن البرهان والظن عن الجدل...، ويبقى مع ذلك قولا شعريا بما فيه من تخييل ومحاكاة[3]. ومن

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص361 .

2- ينظر: المصدر نفسه، ص361-362 .

3- ينظر: نفسه، ص71 .

ثم علا شأنه وارتفعت مكانته مقارنة بالفلسفة والتاريخ، ولهذا «كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ؛ لأنّ الشعر بالأحرى يروى الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي»[1].

وهكذا يحتل الشعر عند "حازم" المرتبة الأسمى بين غيره من الأقاويل الأخرى، لما له من قدرة على الأخذ من خصائصها جميعا، مع احتفاظه دائماً بخاصيتي التخييل والمحاكاة اللّتان تحدّدان طبيعته وجوهره باعتباره نشاطاً إبداعياً.

ويظهر الاختلاف بين "حازم القرطاجني وجيرار جينيت" في تناولهما لمسألة الجنس الأدبي من خلال اهتمام الأوّل بالشعر، فيما انصب اهتمام الثاني حول النثر ولم يقتصر اهتمام "جيرار جينيت" بالنثر التخييلي (الرّواية) فحسب، بل تعدّاه إلى النثر غير التخييلي أيضاً (السيرة الذاتية، التاريخ...).

ولئن برز هذا التباين بينهما واضحاً في مسألة الجنس الأدبي، فلأنّ السياق الثقافي والحضاري لكليهما هو الذي جعل "حازماً" يتجه نحو الشعر، فالأمة العربية قديماً كانت أمة شعر، كما أنّ الشعر في هذه المرحلة من الزمن كان يمثل علم قومٍ لم يكن لهم علم أصحّ منه، على حدّ قول عمر بن الخطاب، يروي تاريخهم ويخلّد محافلهم ومآثرهم.

وعلى الرغم من تأثر "حازم وجيرار جينيت" بـــ"أرسطو"، إلاّ أنّهما لم يتأثّرا بفكرة الشعر المسرحي، حيث انتبه "القرطاجني" للتباين الموجود بين الإبداعات العربية والإبداعات اليونانية، فاستنتج أنّه لا علاقة بين ما تكتبه العرب وما يكتبه اليونان. كما أدرك "جيرار جينيت" فيما بعد أنّ الأجناس المسرحية والملحمية

1- أرسطو، **فن الشعر**، ص26.

(المأساة، الملهاة، الملحمة) قد أصبحت اليوم أجناساً ميتة تجاوزها الزمن، إمّا بصفة مؤقتة أو نهائية، وحلّت الرّواية محلّها كبديل أمثل عنها، إذ يتجه صوبها عدد لا متناه من المتلقين على اختلاف أعمارهم ومستوياتهم فآثرها بالدارسة والمتابعة. وبهذا تشكل الرّواية اليوم ديوان الغرب كما شكّل الشعر بالأمس ديوان العرب.

الفصل الثاني

قضايا الأسلوب

بيـــــن

حازم القرطاجني وجيرار جينيت

تمهيد

I. ماهية الأسلوب بين النفي والإثبات.

II. علاقة الأسلوب بمفهومي النظم والتوازي.

III. الأسلوب من حيث هو طريقة في التشكيل.

IV. الأسلوب باعتباره وظيفة إيحائية.

تمهيــد:

إنّ الحديث عن الأسلوب يجرّنا بالضرورة إلى الحديث عن الأسلوبية باعتبارها العلم الذي يتناول الأسلوب بالدراسة، وقد ارتبط ظهورُ الأسلوبية باللسانيات، ذلك أنها العلم اللغوي العام الذي تفرعت عنه مختلفُ العلوم اللغوية كالأسلوبية، والسميولوجيا وعلم الدلالة وعلم الأصوات وغيرها.

ومن ثم، أصبح لزاما على الأسلوبية أن تكون على دراية بمختلف قوانين اللغة، لتتمكن من رصد مواطن العدول والانزياح عنها في النصوص والخطابات الأدبية، إذ «لا يمكن، بطبيعة الحال، متابعةُ الأسلوبيات متابعة ناجحة دون أساس كامل في اللغويات العامة، مادامت إحدى اهتماماتها الأساسية هي بالضبط معارضة نظام اللغة في العمل الأدبي الرفيع بالاستعمال الشائع في ذلك العصر»[1].

هذا، وإن اشتركت الأسلوبية مع اللسانيات في هدف عام هو المتابعة اللغوية للظاهرة الأدبية، إلاّ أنّها تختلف عنها في بعض التفاصيل، فاللسانيات على رأي منذر عياشي «تُعنى أساسا بالجملة، والأسلوبية تُعنى بالإنتاج الكلي للكلام، وأنّ اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللّغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا، وأنّ اللسانيات تعنى باللّغة من حيث هي مدرك مجرد تُمثله قوانينها، وأنّ الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر، هذا إلى جملة فروق أخرى»[2]. ولكن التطور الذي شهده البحث اللساني جعله يتجاوز مستوى الجملة إلى مستوى النص، مما ضيق دائرة الفروق بين اللسانيات والأسلوبية، ومع ذلك يبقى كل منهما علما مستقلا بذاته.

---

1 - رينيه ويليك وأوستين وارين، **نظرية الأدب**، ص182.

2 - منذر عياشي، **مقالات في الأسلوبية**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص11.

وقد برزت الأسلوبية كعلم قائم بذاته على يد "شارل بالي Charles Bally" أحد تلامذة "فرديناند دي.سوسير Ferdinand de Saussure" النجباء، إذ استفاد بالي من اللسانيات السويسرية في بعث الأسلوبية إلى الوجود، « فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع ش.بالي (Charles Bally) أن علم الأسلوب قد تأسست قواعدُه النهائية مثلما أرسى أستاذه ف.دي.سوسير- Ferdinand de Saussure أصول اللسانيات الحديثة»[1]، وليس بالي اللغوي الوحيد الذي غاص في مجال البحث الأسلوبي بل هناك كثيرغيره ، معظمهم من طلبة سوسير، أمثال بييرقيرو Pierre Guiraud وليوسبتزر Léo Spitzer، وميكائيل ريفاتير Michael-Riffaterre ومارسيل كروزوMarcel Kressot، وجول ماروزو Jules Marrouzeau، وقد عبر "ماروزو" منذ سنة 1941 عن «أزمة الدراسات الأسلوبية وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبة الاستقراءات وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة»[2].

وبتعدد رواد الأسلوبية تعددت فروعها، فجاء ريفاتير بالأسلوبية البنيوية وقال بالي بالأسلوبية التعبيرية، وتحدث سبتزر عن أسلوبية الفرد.

ومع اختلاف فروع الأسلوبية، إلاّ أنّها تجتمع كلها حول الدراسة اللغوية والعلمية للنصوص، دراسة محايثة بعيدة عن كل الظروف المحيطية بها.

وقد تطورت الدراسات الأسلوبية بفضل إسهامات "ياكسبون"، إذ عمل على مدّ الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب تحت راية الشعرية، وبهذا توفق الأسلوبية في الجمع بين علوم اللّغة والأدب، وقد صرح ستيفان أولمان Stephen Ullman

1 - عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، ط5 ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2005، ص21.

2 - المرجع نفسه، ص22.

بأن: «الأسلوبية اليوم، هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا»[1].

هذا، وإنّ تأخر ظهور مصطلح الأسلوبية إلى القرن العشرين، فإن ظهور مصطلح الأسلوب يعود إلى القرن الخامس عشر فيما يرى أحمد درويش، فـــ «إذا انتقلنا بهذا المفهوم إلى مصطلحي الأسلوب والأسلوبية، لوجدنا أن المصطلح الأول أسبق في الوجود من الناحية التاريخية، وأوسع في الدلالة من الناحية المعنوية، أي أنه أعم على المستويين الرأسي والأفقي، فمن حيث الترتيب التاريخي للمصطلحين في لغاتهما التي عرفا بها، نجد أن مصطلح الأسلوب (Le style) بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، على حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية (Stylistique) إلاّ في بداية القرن العشرين كما تدلّنا على ذلك المعاجم التاريخية في اللغة الفرنسية مثـــلا أي أنه خلال القرون من الخامس عشر إلى التاسع عشر كان يوجد مصطلح الأسلوب فقط، والذي كان يقصد به "النظام والقواعد العامة" مثل "أسلوب المعيشة" أو "الأسلوب الموسيقي" أو "الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث" أو "الأسلوب البلاغي" لكتاب ما. أما في القرن العشرين فقد استمرّ هذا المصطلح أيضا ولكن وُجد إلى جواره مصطلح آخر هو "الأسلوبية" الذي اقتصر على حقول الدراسات الأدبية وإن امتد به بعض الدارسين مثل جورج مونان إلى الفنون الجميلة عامة»[2].

لكنّنا نرى أن جذور المصطلح ضاربة في القدم، إذ إنها تمتد إلى "أرسطو" ولأنّ الأسلوب هو الباعث على الإقناع والتأثير في المتلقي، فقد أحاطه أرسطو بنوع

1 - عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، ص24.

2 - أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث**، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص16.

من الاهتمام في كتابه "الخطابة" متعرضا لصفاته، ومتى يكون الأسلوب جميلا وباردا، كما تحدث أيضا عن سلامة الأسلوب، ووسائل تجميله، وعن التناسب الأسلوبي.

وعند العرب نجد لفظة أسلوب في المعاجم القديمة كمعجم "لسان العرب" لابن منظور، ومعجم "تاج العروس" للزبيدي، ومعجم "الصحاح" للجوهري، وهي في معظمها لا تخرج عن معنى الطريق والفن.

وإذا انتقلنا من المعاجم إلى كتب النقد والبلاغة، نجد أنّ «أوّل إشارة إلى بعض جوانبه كانت لصاحب مقدمة شرح حماسة أبي تمام، ثم لصاحب الأنموذج والعمدة، وليس لعبد القاهر الجرجاني كما تذكر بعض الدراسات التي أرخت للجذور اللسانية والاصطلاحية للأسلوبية العربية، وربّما "ابن هانئ" كان قبلهم إذا محونا الفروق المعرفية بين وظيفة الكلمة في الشعر والنقد»[1]، وحتى إن لم يكن الجرجاني سبّاقا إلى التأريخ لمصطلح الأسلوب، فإن مفهومه عرفَ الاتساع على يديه، إلى أن بلغ مبلغا من الدقة والكمال على يد حازم القرطاجني.

وإن عرف العرب مصطلحَ الأسلوب وبرعوا فيه، فإن مصطلح الأسلوبية ظل غائبا عنهم إلى أن انفتحوا على الغرب، وحلت البلاغة بعلومها الثلاثة: بيان بديع، ومعاني محل الأسلوبية، إذ عولجت عديد من القضايا الأسلوبية الحديثة تحت دائرة البلاغة العربية القديمة كمسائل الإيجاز والإطناب، والتقديم والتأخير وغيرها وكان من الممكن أن تستثمر جهود البلاغيين العرب القدامى في إرساء جذور أسلوبية عربية، «بيد أننا نفتقر إلى محاولة جادة وجديدة تؤسس أسلوبية عربية تستند إلى الموروث البلاغي العربي مواشجة إياه بمنجزات تطور اللسانيات الحديثة التي

---

1 - معمر حجيج، **إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق**، د.ط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، 2007، ص14- 15.

أفرزت الأسلوبية حديثا»[1]. وبالمقابل استفاد الغرب من اللسانيات الحديثة ومن الموروث البلاغي القديم في التأسيس للأسلوبية الحديثة، وبهذا يمكن عَد الأسلوبية اليوم الوريثة الشرعية للبلاغة القديمة، لكن "رولان بارث" يرى: « أن كلمة (قديمة) لا تعني أن ثمة بلاغة جديدة اليوم، وبالأحرى، فإنّ البلاغة القديمة توضعُ بمقابل البلاغة الجديدة التي ربما لم تظهر إلى الوجود حتى الآن: إن العالم ملئ بالبلاغة بشكل لا يُصدق»[2].

وما يعزّز الدراسات الأسلوبية أكثر هو ارتباطها بعملية التلقي، إضافة إلى ارتباطها بالبلاغة، وهذا ما ينحو بها نحو الاكتمال والشمول. و«إن إشكالية الأسلوبية في نهاية اكتمالها، هي إشكالية التلقي، وبهذا التلقي النوعي الأسلوبي يمكن الوصول إلى فك رموزها، ومن ثم يسمح هذا التفكيك الرمزي بإظهار الصورة الداخلية لشخصية الكاتب، وفي هذه الحالة يمكن لنا قراءة هذا الداخل من المنطوق البلاغي الذي تستفيد منه إشكالية الأسلوبية في تكونها وإمكانية تأويلها، وإعادة بناء موضوعها من خلال تأثيرها»[3]. فارتباط الأسلوبية بالمتلقي تجعل المشتغلين بها يبحثون دائما عن أساليب التي تثير المتلقي وتدفعه للتفاعل مع النص وبالقدر التفاعل المتلقي مع النص وقدرته على فك رموزه ينتج التأثير الذي يشكل موضوع الدراسات الأسلوبية في نهاية المطاف.

1- حسن ناظم، **البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص16.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - معمر حجيج، **إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق**، ص55.

I- ماهية الأسلوب بين النفي والإثبات:

يولي "جيرار جينيت" أهمية كبيرة للأسلوب، مستندًا في ذلك إلى فكرة مؤدّاها أن شعرية النص وأدبيته إنّما تقاس بمقدار الجهد الأسلوبي المبذول فيه، ومن ثمّ نجده حريصا على تأكيد العلاقة الموجودة بينهما، يقول: « يُحدد الأسلوب بطريقة ما الدرجة الدنيا للأدبية»[1]، ونجد الفكرة ذاتها عند "جان كوهين Jean Koïne" الذي يرى أنّ: « الشعرية هي علمُ الأسلوب الشعري»[2].

وقد أفرد جيرار جينيت للأسلوب فصلا مطولا في كتابه "التخييل والقول" محاولا فيه رصدَ طبيعة العلاقة بينه وبين مظاهر الخطاب والدلالة[3]، فكانت انطلاقتُه من المعاجم بنوعيها: الأدبية منها واللغوية، باحثا فيها عن مفهوم للأسلوب لكنه يفاجأُ بعدم العثور على تعريف له وهو يسوق لنا قول "ڤريماس Greimas": «مصطلح الأسلوب ينهض من النقد الأدبي، وهو من الصعب، أو بالأحرى من المستحيل إعطاؤه تعريفا سيميائيا»[4].وبما أن معجم السميائيات لــ"ڤريماس وكورتيس Courtès" يعجز عن تقديم تعريف للأسلوب، فإن "جيرار جينيت" ينتقل منه إلى معجم الأسلوبية لــ"مازالايرا وموليني Mazaleyrat et Molinié" أين يجد ما يلي: «الأسلوب: موضوع الأسلوبية»[5]، يمرّ إثر ذلك إلى مصطلح الأسلوبية فلا يجد شيئا لتعريفها.

---

1 Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P 149.

2 - جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دط، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 15، نقلا عن :حسن ناظم، **البنى الأسلوبية**، ص30.

3 -Voir : Gérard Genette, Op.cit, P95.

4 - Ibid, P 95.

5 - Ibid, P 95.

يبدو أن فكرة نفي وجود الأسلوبية هي من ترويج بعض المنظرين، - في مقدمتهم كروتشه- بحجة ارتباط الإبداع الأدبي بالحدس، ومن ثم استعصاء إخضاعه للتحليل الأسلوبي، إلى أن جاء شارل بالي المؤسسُ الحقيقي للأسلوبية، آخذا على عاتقه مهمة الدفاع عنها، و إثبات شرعية وجودها، وفيما يلي نورد ردّ بالي على كروتشه، يقول فيه: «ولكي ينكر السيد كروتشه على علم الأسلوب حقه في الوجود يذهبُ إلى أن كل خلق فني نابع من حدس مركب وأن هذا الحدس لا يخضع للتحليل الأسلوبي، وأن (علم الكتابة) الذي يزعم أنه يقدم قواعد لإيجاد هذا الحدس أشد سخفا، والحجة تبدو مقنعة في الظاهر ولكنها تتجاهل حقيقة خشنة، وهي ضرورة الإفهام، ولندع سائر الفنون مكتفين بالأعمال الأدبية: إننا نسلم بصدورها عن الحدس، فهذه حقيقة مؤكدة، ولو أن الإلهام لا يحدث لجميع الكتاب بصورة تلقائية ومستعصية على التحليل كما نميل إلى الظن عادة، ولكن التعبير الصادر لا يمكن أن يكون حدسيا ومباشرا وغير منقسم بصورة مطلقة، إن من المستحيل تأدية الفكر الخالص بواسطة الكلمات، فأشد اللّغات تلقائية لا تخلو أبدا من قدر من الإيضاح ولعل من الممكن تفسير بعض الشعر – مثل شعر مالارميه ورينيه جيل- بأنه محاولة للاقتباس من الحدس الكلي، لولا أن هذا الشعر يستحيل فهمه في كثير من الأحيان. وفيما يخص اللغة لا بد لنا من أحد الخيارين: إما أن نخلق تعبيرنا من كل ما يقع بين أيدينا من أجزاء، وإما أن نتكلم لأنفسنا فقط، وأقل ما يكون أن تستخدم جزءا من المسالك التي تيسرها اللغة للجميع، و بهذا لا يبقى للحدس الخالص محل، فيما أن اللغة منظومة اجتماعية، فهي تقتضينا دائما أن نضحي بفكرنا الخالص من أجل فكر الناس جميعا »[1].

---

1 - حسن ناظم، **البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)**، ص31-32.

وعلى الرغم من اتفاق بالي مع كروتشه حول صدور الإبداعات الأدبية عن الحـــدس فإنه يرى أن اللّغة المستعملة فيها، ومختلف أشكال التعبير الصادرة عنها ليست من الحدس في شيء، فاللّغة باعتبارها ظاهرة لسانية مجردة، هي منظومة اجتماعية قبل كل شيء، والكلام من حيث يمثل الجانب الفردي المجسد لها، يجب انقياده دائما لقوانين اللغة عند الاستعمال.

لقد كان طرح "جيرار جينيت" لفكرة نفي وجود الأسلوبية طرحا ضمنيا ويبدو من خلال هذا الطرح عدم تأييده للفكرة ذلك أنّه يسعى مع ذلك لتقديم مفهوم للأسلوب، اعتمادا على ما جاء من تعريف للأسلوبية على يد أهم أعلامها، وفي هذا المقام يسوق لنا "جيرار جينيت" تعريفا للأسلوبية كما جاء على لسان واضعها وباعثها إلى الوجود، يقول: «الأسلوبية، كما كتب بالي في 1909، تدرسُ وقائع التعبير اللغوي، من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللّغة، وفعل وقائع اللّغة على هذه الحساسية»[1]. وقد جاء هذا التعريف نتيجة اهتمام صاحبه - شأنه شأن أستاذه سوسير- بمختلف أشكال التعبير اللغوي، الفنية منها وغير الفنية، باحثا فيها عن المحتوى العاطفي في مقابل المحتوى الفكري، مما جعل الأسلوبيين، ومعهم أتباع بالي أنفسهم، يثورون عليه، بالعدول عن الخطاب الإخباري الصرف، وتركيز جل اهتمامهم على الخطاب الفني وحده[2].

وفي تعليقه على التعريف السابق، يصفه "جيرار جينيت" بالغموض، إذ يرى أنه لا مجال للمقارنة بين محتويين مختلفين، أحدهما عاطفي، مثلا: "أنا أعاني" والآخر موضوعي، مثلا: "الماء يغلي في 100°"، لنقول أن الأول أكثر تحميلا

1 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P 96.

2 - ينظر: منذر عياشي، **مقالات في الأسلوبية**، ص37.

بالأسلوب من الثاني، فالمقارنة تكون بين محتويين من طبيعة واحدة، نقلا بطرق مختلفة[1]، ومن ثم يعرج إلى تعريف بييرقيرو لسنة 1955 وهو: «الأسلوبية هي دراسة القيم الخارج –مفهومية من أصل عاطفي أوسوسيو- سياقي الملونة للمعنى إنها دراسة الوظيفة التعبيرية للغة في مقابل وظيفتها المعرفية أو الدلالية»[2].

وقد اتفق الأسلوبيون، ومعهم بييرقيرو، على ربط الأسلوبية باعتبارها فرعا من فروع اللسانيات، بدراسة التعابير اللغوية دون غيرها من النظم الإشارية التي تسعى بدورها للتعبير، لكن بوسائل غير لغوية، وذلك بتركيزهم الاهتمام على مختلف التغيرات أو الانزياحات التي تحدث فيها مقارنة بالنظام اللغوي العـــام[3] ولهذا السبب إذن، آثر جيرار جنيت تعريف بييرقيرو للأسلوبية على غيره من التعريفات، وخرج منه بالتعريف الآتي للأسلوب: «الأسلوب هو الوظيفة التعبيرية للغة، في مقابل وظيفتها المفهومية، المعرفية أو الدلالية»[4]، وهو تعريف مبدئي تتفرع عنه عدة تعريفات أخرى- كما سنرى لاحقا- ذلك أن مفهوم الأسلوب عنده مفهوم متعدد.

وإذا كان "جيرار جينيت" يشتكي من عدم العثور على تعريف للأسلوب نتيجة عمل بعضهم على نفي وجود الأسلوبية، وسعيه رغم ذلك إلى الوصول لتعريف مناسب له، فإننا نجد القرطاجني بالمقابل يقدم تعريفا للأسلوب ينافس به التعريفات الحديثة ويتجاوزها ربّما، حتى وإن كانت الأسلوبية لم تعرف الظهور في زمانه بعد يقول: « لما كانت الأغراض الشعرية، يوقعُ في واحد منها الجملة الكبيرة من

1- voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P97.
2 - Ibid, P 98.
3 - ينظر: منذر عياشي، **مقالات في الأسلوبية**، ص37.
4- Gérard Genette, Op.cit, P98-99.

المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس باستمرار على تلك الجهات و النقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبةَ النظم إلى الألفاظ، لأنّ الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب. فالأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية، و النظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية»[1].

يرتبط الأسلوب عند حازم بالمعاني، فهي تشكل المحور الذي تدور حوله معظم القضايا المطروحة في كتابه، إن لم نقل كلّها، وبهذا الصدد ترى "فاطمة عبد الله الوهيبي" أنّ: « قضية المعنى كانت محور اهتمام حازم في كتابه؛ فقد بدأ الأجزاء الأولى منه بمناقشة قضايا وتفصيلات خاصة بالمعنى، ثم انطلق منها ليناقش قضايا التخييل والمحاكاة، وقضايا المباني والأسلوب والبناء الشعري عموما»[2]. والأسلوب عند حازم هيأة وصورة وشكل، إنّه هيأة للتأليفات المعنوية أي أن الأسلوب لا يتمثل في المعنى المفرد، وإنما في مجموعة معان ارتبطت فيما بينها و ائتلفت في هيأة تسمى الأسلوب.

1 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص 363-364.

2 - فاطمة عبد الله الوهيبي، **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني**، ص9.

ونظرا لأهمية التعريف الذي قدمه حازم للأسلوب، فإننا نجد العلامة ابن خلدون متأثرا به، لما نلمسه من تقارب وتداخل في تعريفيهما للأسلوب، ويورد ابن خلدون في مقدمته مفهوما للأسلوب إذ يقول: « ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادة كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادة أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان؛ ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية؛ وإنّما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصا، كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللّسان العربي فيه، فإنّ لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد على أنحاء مختلفة»[1].

يسعى ابن خلدون من خلال قوله السابق إلى الوقوف على تعريف للأسلوب وإقامة حدّ له، وإقامةُ حد الأسلوب لا تكون إلا بفصله عن العلوم العالقة به، من إعراب وبلاغة وبيان وعروض. وإذا اشتركت هذه العلوم كلها في دراسة الكلام فإنها تختلف في الزاوية التي تنظر منها إليه، فبينما يهتم الإعراب بإفادة كمال معنى الكلام، وتنشغل البلاغة بإفادة أصل معنى التراكيب، والعروض بمراعاة أوزان

1 - ابن خلدون، **المقدمة**، ص1099-1100.

العرب، فإنّ الأسلوب يعمل على انتقاء التراكيب ونسجها في منوال معين، ولأنّ البلاغة هي أقرب هذه العلوم الثلاثة إلى الأسلوب، فقد سعى ابن خلدون إلى فصلها عنه، مشيرا إلى أن معرفة قوانينها لا يؤدي بالضرورة إلى معرفة قوانين الأسلوب إذ يقول: «ولا تقولن أن معرفة قوانين البلاغة كافية في ذلك، لأننا نقول: قوانين البلاغة، إنّما هي قواعد علمية وقياسية، تفيد جواز استعمال التراكيب على هيأتها الخاصة بالقياس، وهو قياس علمي صحيح مطرد، كما هو قياس القوانين الإعرابية وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء؛ إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان، حتى تستحكم صورتها؛ فيستفيد بها في العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر»[1].

ويبدو أن سبب هذا التداخل بين البلاغة والأسلوب يعود إلى عمل كليهما في المجال نفسه، فموضوعها واحد هو التراكيب، لكن بينما تشتغل البلاغة على مستوى التراكيب الفعلية المجسّدة، فإنّ الأسلوب يشتغل على مستوى التراكيب الذهنية المجرّدة، متولّيا أمر نسجها وبنائها، وما إن يشرع في تجسيد هذه التراكيب، حتى ينتهي عمل الأسلوب، ليبدأ عمل البلاغة وغيرها من العلوم، لتطبّق قواعدها العلمية والقياسية على هذه التراكيب.

وبهذا يكون ابن خلدون قد فصل البلاغة عن الأسلوب قديما، قبل أن يفصل المحدثون البلاغة عن الأسلوبية اليوم.

الأسلوب عند "ابن خلدون" هو المنوال والقالب، إنّه قالب كلّي مطلــق مجرد في الأذهان، تفرغ فيه التراكيب فيعمل على نظمها وترتيبها على مستوى الخيال

---

1 - ابن خلدون، **المقدمة**، ص1102.

وهو بذلك شكل أو صورة ذهنية للتراكيب، وإذا كان الأسلوب عند ابن خلدون كذلك فهو يقترب من حازم الذي يرى أنه هيأة للتأليفات المعنوية، باعتبار أن المعاني عنده هي: «الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان»[1]، وبما أن حازما أسبقُ زمانا من "ابن خلدون"، إضافة إلى أنهما عاشا في العصر نفسه، فإنّ احتمال اطلاع "ابن خلدون" على تعريف حازم للأسلوب قائم، إن لم نقل أنه مؤكد نظرا للتقارب الموجود بين التعريفين، خاصة وأنّ التعريف الذي قدمه "ابن خلدون" للأسلوب ليس من اجتهاده هو، وإنّما من اجتهاد أهل هذه الصناعة على حدّ تصريحه.

وإذا كان "ابن خلدون" قد أخذ فعلا عن تعريف حازم للأسلوب، فهذا يعكس حتما أهمية التعريف الذي قدمه حازم، كما يبين تميزه عن التعريفات الأخرى المعاصرة له أو السابقة لزمانه، وهذا ما يدعمه "محمد الهادي الطرابلسي" بقوله: «والحال أن حازما – قبل ابن خلدون- عاد إلى فكرة النظم التي تبلورت مع عبد القاهر الجرجاني فدققها، وإلى فكرة القالب فوضحها، وسبك من حصيلة ما قيل في الأسلوب أو مفهومه صيغة حده بها، نعتبرها قمة ما وصل إليه تفكير العرب في الأسلوب قديما»[2]، وبهذا يكون حازم « أول من جعل للأسلوب قانونه الأساسي وأعطاه استقلاله الذاتي»[3]. فقد تحدث البلاغيون قبل حازم عن الأسلوب، لكن حديثهم عنه كان من باب معالجتهم لمختلف قضايا البلاغة، وبخلافهم وقف حازم مع

---

1 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص18.

2- محمد الهادي الطرابلسي، **دراسة مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب**، ضمن كتاب قضايا الأدب العربي، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، 1978، ص269-270، نقلا عن: فاطمة الوهيبي، **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني**، ص292.

3 - محمد الهادي الطرابلسي، المرجع نفسه، ص263، نقلا عن: فاطمة الوهيبي، المرجع نفسه، ص290-291.

الأسلوب وقفة مطولة وخصّه بفصل وحده، وضح فيه ماهيته وحدّد مفهومه في علاقاته بالمعاني والألفاظ والأغراض، وبهذا عرف الأسلوب استقلاله الذاتي على يديه. وإنّ في حديث حازم عن الأسلوب وتحديده لماهيته دليلا قاطعا على اعترافه بوجوده، ثم إنّ فكرة نفي وجود الأسلوب لم تطرح قطّ على الصعيد العربي ليساندها حازم أو يعارضها، هذا على الرغم من أنّ الأسلوبية لم تعرف بعد الظهور في زمانه.

أمّا "جيرار جينيت" فوجد نفسه بين تيارين: أحدهما يدافع عن الأسلوب ويسعى لإثبات شرعية وجوده، والآخر يعمل على نفيه وطمس وجوده، فاختار أن يكون مدافعا عن الأسلوب من خلال إثباته لماهيته وتناوله لمختلف القضايا الأسلوبية التي يعجّ بها كتابه.

وبهذا، يتفق حازم القرطاجني مع "جيرار جينيت" في إثبات وجود الأسلوب لما ذهبا إليه من بحث في ماهيته، ومعالجتهما له في إطار أهم القضايا العالقة به كعلاقته بمظاهر الخطاب والدّلالة.

II. علاقة الأسلوب بمفهومي النظم والتوازي:

إنّ الدّقة التي يمتاز بها فكر حازم جعلته يحافظ على الحدود بين المصطلحات، وهذا ما نلمسه من خلال تعريفه للأسلوب، فعلى الرغم من التقارب الشديد الموجود بينه وبين مصطلح النظم، والذي أدى ببعض النقاد إلى اعتبارهما شيئا واحدا، إلاّ أنّ حازمًا فصل بينهما، محدّدا ماهية كل منهما على حدة، وإذا كان عبد القاهر الجرجاني يرى أنّ الأسلوب هو النظم نفسه، إذ يقول: «واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنًى له وغرضٍ أسلوبًا – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله»[1]، فإنّ القرطاجني قد استقر على أنّ "الأسلوب هيأة للتأليفات المعنوية في مقابل النظم الذي هو هيأة للتأليفات اللّفظية"، ومع هذا تبقى العلاقة بين المصطلحين عنده قائمة، فوجود كل منهما مرتبط بالآخر ومتعلق به ليكتمل وجود العمل الإبداعي ويتحقق فعليا. و«لولا هذا الاتصال بين المعنى والمبنى، أو بين النظم والأسلوب، لما أمكن للشعر إحداث الأثر التخيلي المطلوب في المتلقي»[2].

ويقودنا الحديث عن ثنائية الأسلوب والنظم عند حازم إلى الحديث عن ثنائية اللّفظ والمعنى، ذلك أن علاقة الأسلوب بالنظم توازي علاقة المعنى باللفظ، وفي علاقة المعنى باللّفظ يقول حازم: « أنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمد التنجي ، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص296.

2 - جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، ص347.

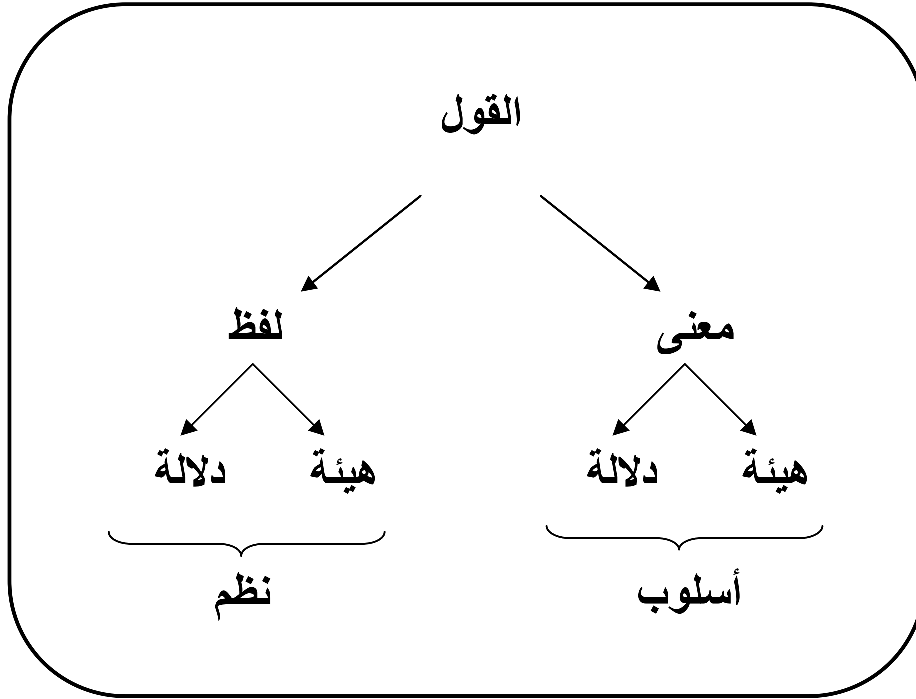
الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللّفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها»[1].

فالمعنى باعتباره صورة ذهنية مجرّدة في الأذهان يحمل دلالة مجرّدة في ذاته، ولهذه الدلالة المجرّدة هيئة مجرّدة، وكلاهما معا يشكل "الأسلوب" ويحمل المعنى دلالة ثانية من جهة الألفاظ، ولهذه الدلالة الثانية هيئة محسوسة وكلاهما معا يشكل "النظم". كما قد يحمل المعنى دلالة ثالثة من جهة رسوم الخط، لكن القرطاجني تجاوزها قائلا: «فأما الوجود الذي لها من جهة الخط، فليس التكلم فيه من مبادئ هذه الصناعة»[2].

وبإهمال حازم لرسوم الخط نكون قد انتقلنا معه من الثلاثية: معنى ولفظ ورسوم الخط، إلى الثنائية: معنى ولفظ فقط، إذ تمثّل هذه الثنائية الأساس الذي ينبني عليه كل قول شعري عنده. للمعنى إذن دلالة وهيئة، وللفظ دلالة وهيئة أيضا الدلالة والهيئة الأولى على المستوى الذهني المجرد، أما الدلالة والهيئة الثانية فعلى المستوى الحسي الملموس. ويمكن توضيح ما ذهب إليه القرطاجني من خلال الخطاطة التالية:

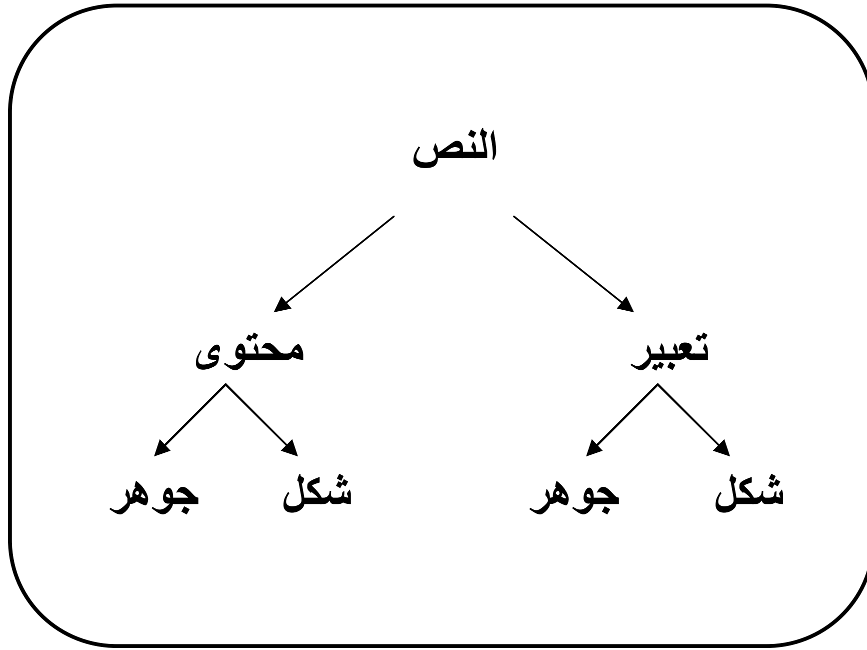
1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص18-19

2- المصدر نفسه، ص19.



وبهذا يقترب القرطاجني مما جاء به "هيلمسليف" Hjelmslev الذي يرى أنّ «النص ينقلب في الأخير إلى ثنائية بين الشكل والمضمون، أو كما عبر عنها "هلمسليف" بثنائية رباعية، إذ أنّ كل تعبير له شكل وجوهر وكل محتوى له شكل وجوهر، على العالم اللغوي الأسلوبي أن يعرف كل هذه القضايا حتى يتأتى له إمكانية التحليل العلمي للأساليب»[1]. ويمكن توضيح ما جاء به "هيلمسليف" بالخطاطة الموالية:

1 - نور الدين السيد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج2، ص82.



الأسلوب عند القرطاجني إذن، هيئة للتأليفات المعنوية، وهو ليس هيئة جوفاء خالية من الدلالة، بل هو هيئة محمّلة بالدلالة، و بتجسّد هذه الهيئة المعنوية المجرّدة في الألفاظ، نصبح أمام هيئة حسيّة محمّلة بالدّلالة كذلك، هذه الهيئة الحسيّة في الألفاظ هي النظم، وبهذا نكون وكأننا بإزاء نوعين من الأسلوب: الأسلوب كهيئة معنوية على المستوى الذهني المجرّد، والأسلوب كهيئة لفظية على المستوى المادي المحسوس، وهما ما أطلق عليه أحمد الشايب الأسلوب المعنوي، والأسلوب اللفظي بحيث «يكون الأسلوب اللفظي حكايةَ الأسلوب المعنوي»[1].

وهكذا يأتي النظم لخدمة الأسلوب، كما يأتي اللفظ لخدمة المعنى، بناء على فكرة "أسبقية المعنى على اللفظ" الّتي روّج لها النقد العربي القديم، وآمن بها عبد القاهر الجرجاني إلى حد التعصب لها، يقول: « إنّه لا يتصور أن تعرف للفظ

1 - أحمد الشايب، **الأسلوب**، مكتبة النهضة المصرية، ط 6، القاهرة، 1966، ص39 .

موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك. فإذا تم لك ذلك اتبعتَها الألفاظ، وقفوت بها آثارَها. وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، و تابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[1]. وقد تلقف الفكرة عنه من جاء بعده من النقاد بمن فيهم حازم الذي نجد في قوله الموالي صدى لما ذهب إليه الجرجاني وهو يشير إلى «أن يكون اللفظ طبقا للمعنى تابعا له»[2].

وكما قال الجرجاني بأسبقية المعنى على اللفظ، فقد قال أيضا باستحالة المفاضلة بين الألفاظ المفردة، فإنّما تتفاضل الألفاظ فيما بينها من خلال السياق، إذ «إنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفــردة وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللّفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلّق له بصريح اللّفظ»[3]، وقد ابتعد حازم بدوره عن اللّفظ المفرد والمعنى المفرد، ليركز جل اهتمامه على التأليفات اللفظية والتأليفات المعنوية، فكيف تأتلف المعاني والألفاظ عند حازم؟ وكيف تلتئم فيما بينها؟

يخضع تأليف المعاني والألفاظ عند حازم لقانون التناسب، لما هذا القانون من قدرة عجيبة على المناسبة بين الأشياء، مما جعل أحد الشعراء الفرنسيين يلقبه «بشيطان التناسب»[4] والتناسب كما يعرفه "جابر عصفور" هو: « حالة من التناغم

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص53 .

2 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص223.

3 - عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص48 .

4- محمد الولي، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، د.ط، دار الأمان، الرباط، 2005، ص421.

بين العناصر تضم المؤتلف والمتباين وتوقع التشابه بين ما يبدو مختلفا للوهلة الأولى(...) والتناسب مبدأ أساسي في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الموسيقى، كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما. ولا جدال في التقاء الشعر والنثر حول هذا المبدأ أيضا، ولكن تناسب الشعر متميز عن تناسب النثر، هناك التناسب اللّفظي الذي يصل الشعر بالموسيقى وهناك التناسب بين المعاني وهو ما يصل الشعر بالرسم وأخيرا التناسب بين هذين الجانبين»[1].

وحتى نتمكن من تحقيق التناسب بين المعاني والألفاظ، لابدّ من معرفة الطرق المؤدية إليه، و« معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللّسان إلاّ بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر»[2].

لا سبيل إذن، لمعرفة طرق التناسب من دون معرفة كاملة ودقيقة بعلم البلاغة وقوانينه المختلفة، ذلك أنّه العلم الكلي الذي تندرج تحته مختلف أشكال التناسب، وتتكشف من خلاله جهات التلاؤم والتنافر في الكلام.

غير أنّ هذه المعرفة العلمية لطرق التناسب وأشكاله لا تغنينا عن المعرفة الذوقية لما للذوق الجمالي من دور مكمّل وفعّال في اكتشاف الأنحاء الأكثر تناسبا في الكلام. يقول حازم : «ولابدّ مع ذلك من الذوق الصحيح والفكر المائز بين ما يناسب وما لا يناسب وما يصلح وما لا يصلح بالاستناد إلى تلك القوانين على كل

1- جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، ص337-338.

2- حازم القرطاجي، **المنهاج**، ص 226-227.

جهة من جهات الاعتبار في ضروب التناسب وغير ذلك مما يقصد تحسين الكلام به»[1]. وبهذا يأتي الذوق الجمالي لتكملة القوانين البلاغية وصقلها، كما أنّ ارتباط قانون التناسب بالذوق يجعله أكثر مرونة وطواعية.

لقد أحاط حازم قانون التناسب بحديث مفصل، مبرزا أهميته باعتباره مبدأً قارا يتحكم في حسن سير العمل الإبداعي، ويتولى الربط بين مختلف أجزائه، متجاوزا بذلك كل ما قيل عن التناسب قبله، إذ «يتبين من تتبع إشاراته أنّه يتحدث عنه في الألفاظ والصيغ وفي الأوزان والقوافي، كما يتحدث عن تناسب الألفاظ عن طريق المعاني، غير أنّ ذلك كله عند ابن سينا وعند غيره لا يرقى إلى مستوى حديث حازم القرطاجني عن التناسب، فعلى يديه غدا هذا المبدأ قانونا ينظر من خلاله إلى جميع عناصر القصيدة ومكوناتها»[2].

وبهذا يصبح قانون التناسب عند حازم بمثابة اللّمسة السحرية التي يضيفها الشاعر على عمله الإبداعي فتتولى تحقيق التوافق والانسجام بين عناصره في علاقة بعضها ببعض. وفيما يلي سننظر في كيفية عمل هذا القانون في المعاني والألفاظ باعتبارها الأساس الذي يدور حوله مفهوم الأسلوب والنظم عند حازم.

- **تناسب المعاني:**

ارتبط مفهوم الأسلوب عند حازم بالمعاني، فهو عنده هيأة للتأليفات المعنوية وعملية التأليف المعنوي عنده لا تتم بشكل عشوائي، وإنّما هي عملية يحكمها قانون التناسب ومن ثمّ كان حسن الأسلوب عنده ناتجا أساسا عن حسن اجتلاب المعاني والتأليف بينها.

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص35.

2- فاطمة الوهيبي، **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني**، ص310.

وقد نظر حازم في طرق استثارة المعاني واجتلابها فوجدها طريقين[1]:

- طريق يعتمد فيه الشاعر على خياله البحت وملاحظته الدقيقة في اكتشاف أنحاء وجود المعاني المناسبة لغرض قوله، ويكون ذلك بالنظر في الأشياء المحسوسة المحيطة به، وترجمتها إلى معانٍ مختلفة، باعتبار أنّ المعاني عند حازم انعكاس للعالم الخارجي.

- وطريق آخر يعتمد فيه الشاعر إلى جانب قوة خياله، على ما جاء في كلام غيره، سواء كان ذلك في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل، ثم يتصرف فيه بالتغيير والتضمين والإحالة، وهو ما يعرف في الدّراسات الحديثة بالتناص.

وفي الحالتين معا يراعى تحقيق التناسب في الجمع بين المعاني والتأليف بينها بحيث يستند القانون إلى مجموع العلاقات المنطقية التي تعقدها المعاني فيما بينهـا كعلاقات الاقتران والتماثل والتخالف والتضاد.

ويزداد قانون التناسب فاعلية بقدرته على التأليف بين المعاني المتناظرة، لما للتناظر من فعل عجيب في النفوس، ذلك أنّ ورود « المعاني متناظرة كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر. فإنّ للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وايلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام»[2] وبهذا فكلّما جمع الكلام بين معانٍ متناظرات، كانت النفوس أكثر تأثرا وانفعالا به .

والتناظر المعنوي عند حازم هو وضع أحد المعنيين في حيّز من الكلام ووضع المعنى الآخر في الحيّز المقابل له، مع وجود علاقات تجمع بين المعنيين. يقول:«فإذا أردت أن تقارن بين المعاني وتجعل بعضها بإزاء بعض وتناظر بينها

1- ينظر: حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص 38-39.

2- المصدر نفسه، ص44-45.

فأنظر مأخذا يمكنك معه أن تكوّن المعنى الواحد وتوقعه في حيّزين، فيكون له في كلّيهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيّز وموقعه في الحيّز الآخر فيكون من اقتران التماثل، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه فيكون هذا من اقتران المناسبة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بمضاده فيكون هذا مطابقة أو مقابلة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز»[1].

يتم تناظر المعاني عند حازم إذن عن طريق مجموعة من الإقترانات تحكمها علاقات مختلفة منها:

- **اقتران التماثل:** وهو إيقاع المعنى الواحد في موقعين مختلفين.
- **اقتران المناسبة:** وهو اقتران المعنى بما يناسبه.
- **اقتران المطابقة أو المقابلة:** وهو اقتران المعنى بمضاده.
- **اقتران المخالفة:** وهو اقتران المعنى بما يناسب مضاده.
- **تشافع الحقيقة والمجاز:** وهو اقتران المعنى بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر.

وبهذا نجد عند حازم صدى لأحد أهم المفاهيم التي روجت لها الدراسات الغربية الحديثة، وهو مفهوم التناظر (isotopie) الذي جاء به "ڤريماس" من خلال ما أسماه بالمربع السيميائي الذي يقوم على مجموعة من الثنائيات تحكمها علاقات منطقية مختلفة، كعلاقة التقابل والتضاد، والنفي والإثبات وغيرها.

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص 14-15.

وسواء جمع التناسب بين المعاني المتناظرات أو غيرها من المعاني الأخر فإنّ التنبه لأنحاء التناسب الواقعة بين المعاني يعدّ مقياسا للمفاضلة بين الشعراء[1] عند حازم، وهذا ما يعكس أهمية تحقيق التناسب المعنوي عنده.

تناسب الألفاظ:

بمجرّد الانتهاء من ترتيب المعاني في الذهن، بوصفها هيآت ذهنية مجرّدة يُشرع في البحث عن الهيآت اللّفظية المناسبة لها، وهنا ندخل في إطار ما أسماه حازم بالنظم، وتأتي نظرية النظم عند حازم كامتداد لنظرية النظم الجرجانية، حيث «حاول حازم أن يوّضح ما غمض في تلك النظرية التي وقف بها الجرجاني عند حدود الإشارة إلى البنية المنتظمة التي يتصف بها المعنى، والتي ينقاد إليها اللّفظ. ولعلّ دافع حازم إلى ذلك هو نظرية المحاكاة عينها، لأنّ الإدراك يقدم المعاني مجزأة ومستقلة، ولابد من تحويلها إلى بنية منتظمة...»[2].

لن تتحول المعاني من هيأتها المجزأة المستقلة إلى بينية منتظمة متراصة، إلاّ عن طريق النظم. فكيف يتم نظم الألفاظ عند حازم؟

يمرّ نظم الألفاظ عند حازم بمرحلتين: مرحلة الاختيار ومرحلة التأليف.

مرحلة الاختيار:

يتم اختيار الألفاظ عند حازم وفق الشروط التالية:[3]

- مراعاة تباعد مخارج حروف الكلم وتلاؤمها، وانتظام صيغها ومقاديرها.

---

1 - ينظر: حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص44.

2- علي مهدي زيتون، **إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي**، ط1، دار المشرق، بيروت، 1992، ص165.

3- ينظر: حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص222-223، 225.

- اعتماد الألفاظ المستعملة، والابتعاد عمّا هجره الاستعمال.
- تجنّب الألفاظ المبتذلة والحوشية .
- التزام الألفاظ السهلة، وترك الألفاظ المتوعرة .
- الحرص على أن تكون الألفاظ مستعذبة وجزلة وذات طلاوة.

وهذه الشروط لا تخرج في مجملها عما وضعه البلاغيون القدامى، لضمان فصاحة اللّفظ وتحقيق الوضوح الذي يطالب به المتلقي، فإذا نظرنا في أسباب تفضيل حازم للّفظ المستعذب مثلا، فإنّه يرى: «أنّ اللّفظ المستعذب وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراده في الشعر لأنّه مع استعذابه قد يفسر معناه لمن لا يفهمه، ما اتصل به من سائر العبارة. وإن لم يكن في الكلام ما يفسره لم يعوز أيضا وجدان مفسره لكونه مما يعرفه خاصة الجمهور أو كثير منهم. والإتيان بما يُعرف أحسن»[1].

إن اهتمام حازم بالمتلقي، جعل من المتلقي حاضرا في مختلف مراحل تشكل العمل الإبداعي عنده، بما في ذلك مرحلة الاختيار اللفظي.

مرحلة التأليف:

لا يكتفي الناظم باختيار الألفاظ في ذاتها، وإنّما يختارها أيضا في علاقتها بغيرها، أي العمل على تحقيق التناسب بين الألفاظ في علاقة بعضها ببعض من خلال السيّاق. وقد وقف حازم على طريقة النظم الحسن والتأليف المتلائم بقوله: «فمن حسن الوضع اللّفظي أن يؤاخى في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيّغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام. وربما دلّ في بعض المواضع

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص29.

أوّل الكلام على آخره. ومن ذلك وضع اللّفظ إزاء اللّفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب وله به علاقة، وحمله عليه في الترتيب. فإنّ هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بيانا وحسن ديباجة واستدلالا بأوّله على آخره. ومن قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب شتيتة النظم متخاذلا بعضها عن بعض»[1].

حتى يكون النظم متلاحما متراصا، لابدّ أن يجمع الناظم في كلامه بين الألفاظ المتماثلة الحروف والصيغ والمقاطع، كما يحرص أيضا على أن تكون ألفاظه مترابطة المعنى، بحيث لا يتم معنى إحداها إلاّ في علاقتها بسابقتها ولاحقتها، ومن ثم يترابط أوّل الكلام مع آخره، ويصبح كأنّه بنيان واحد يضم بعضه بعضا.

ويشبه حازم الكلام الحسن اللّفظ، المحكم التأليف باللّوحة المتناسقة الأصباغ في قوله :« واعلم أنّ منزلة حسن اللّفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع. وكما أنّ الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلّذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها ويشغل النّفس تأذي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل، فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللّفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا»[2].

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص224.

2- المصدر نفسه، ص129.

ولأنّ حازما يهتم دائما بالمتلقي، فهو يلّح على ضرورة اختيار اللّفظ وإحكام النظم في الصناعة الشعرية، ذلك أنّ أسماع المتلقين تتأذى من سماع الكلام المتنافر التأليف، كما تتصرف أعينهم عن مشاهدة الصوّر غير المتناسقة الألوان.

وإذا كان حازم يحرص على الارتقاء بالتأليف اللّفظي، فإنّ ترتيب الألفاظ برأيه لا يتم بمعزل عن ترتيب المعاني، إذا يكون عنده «التصرف في ترتيب العبارات بإزاء التصرف في ترتيب المعاني»[1].

وبما أنّ اللّفظ لا ينفصل عن المعنى عند حازم، فكذلك الأسلوب لا ينفصل عن النظم عنده، حيث يجتمعان معا في توافق وانسجام لتحقيق التناسب الكلي للنص يقول: «ولمّا كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة والسيرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة. ومما يجب أن يكون حال الأسلوب فيه على نحو ما يكون النظم عليه ملاحظة الوجوه التي تجعلهما معًا مخيّلين للحال الّتي يريد تخيلها الشاعر من رقة أو غلظة أو غير ذلك»[2].

وإذا كان حازم قد حدّد المصطلحات ودقق المفاهيم بأن أعطى لكل من الأسلوب والنظم مفهوما خاصا به، فهذا لا يعني الفصل بينهما بقدر ما يعكس تآزرهما وتكاملها في إنجاح العمل الإبداعي، ذلك أنّ الفصل بين الأسلوب والنظم هو في الحقيقة فصل بين اللّفظ والمعنى، وحازم قد أخرج نفسه من دائرة الصراع

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص17.

2- المصدر نفسه، ص364.

العقيم الّذي شنّه أنصار اللّفظ وأنصار المعنى فيما بينهما، بأن أكد على الصلة بين المفهومين وتحقيق التناسب بينهما ليضمن العمل الإبداعي تأثيره في المتلقي.

الأسلوب والتوازي:

إذا كنا قد قابلنا مفهوم الأسلوب عند حازم القرطاجني بمفهوم النظم، فيمكن مقابلته عند جيرار جينيت بمفهوم التوازي، وقد ظهر هذا المفهوم على يد الشكلانيين الروس، واتضح أكثر في أعمال ياكبسون، الذي يرى أنّ: «التوازي تأليف ثنائي وتدققون دائما أن التوازي تماثل وليس تطابقا، إلاّ أنّ مفهوم التماثل، إضافة إلى ذلك، يمحور بطريقة ما عدم التساوي بين طرفين»[1].

إنّ فاعلية التماثل، ليست في الجمع بين الأطراف المتساوية، وإنّما في الجمع بين الأطراف المتباينة، وخلق الانسجام فيما بينها، وهنا يكمن سرّ الإبداع الأدبـــي ذلك أنّ «الانسجام يتولد من التباينات، والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة... الشعر، الشعر الحق، يحرك العالم بطريقة أشدّ جوهرية ومفاجئة، بقدر ما تكون التباينات منفرة، حيث يبرز تناسب خفي»[2]. وهنا يكرس "ياكبسون" مبدأ التناسب ذاته الذي نادى به القرطاجني، حيث يرى أنّ فاعلية هذا المبدأ تظهر من خلال قدرته على الجمع بين العناصر المتباينات وخلق الانسجام فيما بينها.

رأينا مع "ياكبسون" أنّ الوظيفة الشعرية هي التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، فكيف تنتج الوظيفة الشعرية؟

يقول "ياكبسون" :«ويكتسب الشعر هذه السّمة المسماة "وظيفة شعرية"، بفضل "إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف"، وتنتج عن ذلك البنية

---

1 - رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ص103.

2 - المرجع نفسه، ص9.

التي تسمى التوازي»[1]. تنشأ الوظيفة الشعرية للخطاب إذن، عن ظاهرة التوازي وذلك بإسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف، بحيث يضطلع مبدأ التماثل بدور هام، إذ يتحكم في عمليتي الاختيار والتأليف بين عناصر العمل الإبداعي.

ويبدو "جيرار جنيت" متأثرا بما ذهب إليه "ياكبسون"، إذ يقول: « تتحدّدُ الوظيفة الشعرية بالأشكال العروضية فقط، أو على الأقل بالسّمات الشكلية المحددة بوضوح "بمبدأ التوازي" الشهير»[2]. فالتوازي مكمن الوظيفة الشعرية عند "ياكبسون" و"جيرار جينيت". وإذا كان "جيرار جينيت" يتفق مع "ياكبسون" في أنّ الوظيفة الشعرية للخطاب تنشأ عن ظاهرة التوازي، فكيف يحدث التوازي، وما هي آليات اشتغاله عند "جيرار جينيت"؟

يتبنى "جيرار جينيت" الآلية نفسها التي يشتغل بها قانون التوازي عند "ياكبسون" وهي: "إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف" فظاهرة التوازي مقترنة بعمليتي الاختيار والتأليف اللتين يقوم بهما منشىء الخطاب الأدبي، وذلك بِعدّ الخطاب الأدبي حدثا لسانيا، و«الحدث اللساني حسب "ياكبسون" هو تركيب عمليتين متواصلتين في الزمن، ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيبا يقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال، فإذا بالأسلوب يتحدّد بأنّه توافق بين العمليتين أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع ممّا يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدّد

---

1 - رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية** ، ص7.

2 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P 38

الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية، وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط»[1].

إنّ الاختيار فيما يرى "ياكبسون" «ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية»[2].

أَجملَ "ياكبسون" مراحل تشكل الخطاب الأدبي في مرحلتين هما: مرحلة الاختيار ومرحلة التأليف، وقد نظر "جيرار جينيت" بدوره في هاتين المرحلتين اللّتين يمرّ بهما الخطاب الأدبي في تشكلّه، وسنبين وجهة نظره فيما يلي:

1.الاختيار:

يرتبط الاختيار بنوعية الألفاظ التي يختارها المتكلم ضمن قائمة المفردات الممكنة التي تقدمها له اللّغة. وقد وضح "جيرار جينيت" هذه العملية من خلال مثاله الموالي: فلتعيين حارسة مبناه لا يستعمل "جيرار جينيت" الكلمة التقليدية (concierge) وإنّما يستعمل الكلمة السوقية (pipelette) أو (bignole). وبغض النظر عن نوعية الكلمات التي اختارها "جيرار جينيت" والتي تجعل المتلقي يحكم بمقتضاها على لغته بالسوقية، فإنّ اختياره هذا يشكل مع ذلك «اختيارا أسلوبيا (Un choix stylistique)»[3].

وبهذا الصدد يرى سعد مصلوح أنّ «اللّغة المعنية هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإنّ الأسلوب يمكن تعريفه بأنّه اختيار

---

1 - نور الدين السّد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص15.

2 - رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ص33.

3 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P103.

(Choice) أو انتقاء (Sélection)، يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السّمات على سمات أخرى بديلة. ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين»[1].

لقد اختار "جيرار جينيت" كلمات جديدة يحطم بها رتابة اللغة نتيجة الاستعمال المتكرر للكلمة التقليدية (Concierge)، وبهذا يتجاوز خطر الابتذال لكنه ينزل بالمقابل إلى مستوى اللغة العامية.

ويميز "جيرار جينيت" هنا بين الاختيار الأسلوبي الذي يتم بين مفردات اللّغة الواحدة ونظيره اللساني الذي يتم بين مفردات لغتين مختلفتين، كأن يختار المتكلم مثلا بين الكلمة الفرنسية (Cheval) والكلمة الانجليزية (Horse) لتعيين الحيوان ذاته أي "الحصان"[2].

ويتحدث سعد مصلوح بدوره عن نوعين من الاختيار، فــ«أما النوع الأول فهو انتقاء نفعي مقامي (Pragmatic sélection)... وأما النوع الثاني فهو انتقاء نحوي (Grammatical sélection) والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل، الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة[3]. ويضيف سعد مصلوح أنه مع أن الشكل النهائي للخطاب يتحدد بنوعي الاختيار السابقين، إلاّ أن الأسلوب يرتبط أكثر بالنوع الثاني [4].

---

1 - سعد مصلوح، **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1992، ص37-38.
2 -Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P104.

3- سعد مصلوح، المرجع السابق، ص38-39.
4 - ينظر: المرجع نفسه، ص39.

فإذا تم هذا الاختيار بطريقة إرادية، وهو ما يحدث في أغلب الأحيان، فإنّه يشكل قصدا (Intention)، وإلاّ فإنّه يشكل مقاما (Situation)[1].

وبهذا يسمح الاختيار الذي يقوم به مستعمل اللّغة بانتشار مفردات معينة ورواجها، مقابل تراجع مفردات أخرى و تلاشيها، كما يسمح أيضا بتحديد المعجم اللغوي للكاتب ونوع أسلوبه.

2- التأليف:

لا يقتصر الاختيار الذي يقوم به المنشئ على كلمة واحدة، وإنّما يشمل الخطاب بأكمله. وحتى تعطي عملية الاختيار ثمارها لا بدّ أن تعقبها عملية أخرى هي التركيب بين الكلمات المختارة والتأليف بينها، فالتأليف مرحلة لاحقة بالنسبة لعملية الاختيار، إذ تتركب «الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري وغيابي فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض»[2].

يتعلق التأليف إذن، بعملية ترتيب المفردات ووضعها في الموضع المناسب من السياق، بحيث تحتل الكلمة موقعا معينا في علاقتها بسابقتها ولاحقتها، وأي تغيير في موقعها ينجرّ عنه تغيير في موقع الكلمات الأخرى المشكلة للخطاب الأدبي. ومن ثم يصبح لزاما على الأسلوبي أن يكون على دراية بمختلف قواعد

1- Voir: Gérard Genette, **Fiction et Diction,** P104.

2 - عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، ص84.

النحو، إضافة إلى معارفه اللسانية، ذلك أن الأسلوب فيما يرى جيرار جينيت يتحدد على مستوى «العبارة (L'élocution) أي الاشتغال اللساني (Le fonctionnement linguistique)»[1].

وإذا كان التوازي إسقاطا لمبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف فإن التأليف «ارتقاء التماثل إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية، وأكثر من هذا ارتقاؤه إلى رتبة المكون للمتواليات فنية، أي متواليات شعرية... حيث يوضع المقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها، كذلك تكون النبور متساوية بين الكلمات، والكلمات غير المنبورة مساوية للكلمات غير المنبورة...الخ»[2] .

التماثل إذن، هو ما يخلق بنية التوازي، تماثل الكلمات على مستوى محور الاختيار، وتماثل المتواليات على مستوى محور التأليف.

وهكذا يتضح أن التوازي باعتباره مصطلحا ياكبسونيا حديثا يجد النظم مصطلحا مقابلا له عند القرطاجني، إذ يشتغل المفهومان بالآلية نفسها، ويمران بالمرحلتين ذاتيهما: مرحلة الاختيار ومرحلة التأليف.

1- Gérard Genette, **Fiction et Diction,** P144.

2- حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ص99-100.

III- الأسلوب من حيث هو طريقة في التشكيل:

اتّجهت الدراسات اللغوية بعد "سوسير" وجهة مغايرة، حيث تكوّنت رؤية جديدة، تصب اهتمامها على النص، وتنظر إليه في شكله اللغوي، مهملة الظروف النفسية والاجتماعية المحيطة به، وبلغ الاهتمام بالشكل مبلغه مع الشكلانيين الروس إذ حل المعيارُ الشكلي (Critère formel) عندهم محل المعيار الموضوعاتي (Critère thématique) في التقليد الأرسطي.

يقول "جيرار جينيت": « نصادف المعيار الشكلي الذي أعلنته منذ قليـــل نظيرا للمعيار الموضوعاتي في التقليد الأرسطي، في تقليد آخر، تقليد يرتقي الى الرومانسية الألمانية ، و يتضح أكثر بداية من ملارمي إلى الشكلانيين الروس»[1].

لقد كشف الشكلانيون الروس اثر مقارنتهم بين خطاب اللغة العادية وخطاب اللغة الشعرية عن إغراق الأول في الاهتمام بالمضمون، فيما يحفل الثاني بخصائصه الشكلية، وعن هذه الخصائص الشكلية تنتج الوظيفة الشعرية للخطاب ومن ثم يصبح الخطاب «منتجا في شكله»[2].

لم يعد هناك إذن، مضمون قبلي يعبر عنه الخطابُ الأدبي، بل أصبح المضمون ناتجا عن الصياغة والشكل، ويظهر ذلك في «بعض الدراسات التي حاولت تحليل الخطاب الأدبي، باعتباره نظاما إشاريا، فانطلقت من دراسة التشكيل الجمالي دون أن يكون هذا التشكيل الهدف النهائي؛ بل كانت الجوانب الدلالية وأبعادُها المتنوعة هدفا من أهداف التحليل، ولذلك ينظر إلى تحليل الجوانب التشكيلية باعتبارها ضرورة حتمية يستحيل بدونها الوصول إلى الدلالات العميقة في الخطاب

---

1 - Gérard Genette, **Fiction et Diction,** P23.

2 - Ibid, P23-24.

الأدبي، وأي تحليل للدلالة دون تحليل الشكل يُعد تحليلا منقوصا ومشكوكا في دقته»[1].

إن ارتباط الأسلوبية باللسانيات وتركيزَ الدراسات اللسانية على النص في شكله اللغوي، جعل مفهوم الأسلوب يتجلى في الخصائص الشكلية للخطاب، إذ «يتمثل مصطلح الأسلوب في الخصائص الشكلية للخطاب التي تظهر على مستوى البنية اللسانية الصغرى، بمعنى الجملة و عناصرها...، أو على مستوى النصية»[2].

وعن هذه الخصائص الشكلية تنتج السمات الأسلوبية Les traits stylistiques المساهمة في تحديد الأسلوب ونوعه، وبهذا يرتبط الأسلوب عند "جيرار جينيت" «بالوسيلة (Moyen) في مقابل الغاية (Fin) وبالطريقة (Manière) في مقابل الموضوع (Objet)» [3]، ويؤكد جيرار جينيت على أهمية معيار الطريقة (Critère de manière) في تحديد الأسلوب، إذ يقول: « يظهر لي: أن معيار الطريقة أكثرُ نفعا في تحديد الأسلوب، بسبب خاصيته المترابطة والانعكاسية»[4].

يعمل الأسلوب بطريقة أكثر خصوصية على مستوى العبارة لا الموضوع وهذه الخصوصية في التعبير، هي ما يشكل الفرادة (Singularité)، يقول ميكائيل ريفاتير: «النص فريد دائما في جنسه، وهذه الفرادة كما يبدو لي، هي التعريف الأكثر بساطة وهو الذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية. ويمكننا أن نمتحن هذا التعريف فورًا إذا فكرنا أن الخصوصية في التجربة الأدبية تكمن في كونها تغريبا، وتمرينا استلابيا، وقلبا لأفكارنا، ولمدركاتنا، ولتعبيراتنا المعتادة»[5]، وينتهي "ريفاتير" إلى

---

1 - نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج2، ص12.

2 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P143.

3 - Ibid, P143.

4 - Ibid, P143.

5 - منذر عياشي، **مقالات في الأسلوبية**، ص156.

أنّ الفرادة هي الأسلوب نفسه، يقول: « إن النص يعمل كما يعمل برنامج الحاسوب وذلك لكي يجعلنا نقوم بتفنيد تجربة الفرادة: الفرادة التي تعطينا اسم الأسلوب، والتي تم خلطها ردحا طويلا مع الفرد المفترض المسمى الكاتب»[1].

وهذه الخصوصية الفردية، هي التي تميز الأسلوب عن الكتابة عند "رولان بارث"، فــ«كلمة أسلوب تحمل ظلال الفردية والخصوصية الذاتية، وعدم الانتماء أما كلمة "الكتابة" فتحمل معنى الوعي والانتماء إلى الجماعة والاعتراف بتقاليدها»[2] الأدبية.

لم يعد الأسلوب معيارا لهوية الفرد كما ذهب إليه بيفون في مقولته الشهيرة "الأسلوب هو الرجل"، حيث تم تجاوزها مع ريفاتير بقوله: «الأسلوب، في الواقع هو النص»[3]، ومن ثم يصبح الأسلوب معيارا لهوية النص، وتجد هذه الفكرة صداها عند جيرار جينيت في قوله: « ليس هناك إذن، خطاب وأسلوب، ليس هناك أيضا خطاب بدون أسلوب، ولا أسلوب بدون خطاب...الأسلوب هو مظهر الخطاب مهما كان، وغياب المظهر هو مفهوم خال من المعنى»[4].

وباختلاف أنواع الخطابات والنصوص تختلف الأساليب، وبهذا يصبح لكل خطاب أو نوع من أنواع القول أسلوبه الخاص وطريقته الخاصة في التعبير.

وقد أكد "أرسطو" على ذلك في قوله: «يجب أن لا ننسى أن لكل نوع خطابي أسلوبا خاصا يليق به، فالأسلوب في الكتابة غيره في المناقشات، والأسلوب في الجماعات غيرة في المحاكم، ولابد من معرفة كليهما، وأحدهما يفترض معرفة تامة

---

1 - منذر عياشي، **مقالات في الأسلوبية**، ص156.

2 - أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، ص24.

3 - منذر عياشي، المرجع السابق، ص175.

4- Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P135

باللّغة اليونانية، أما الآخر، فلا يضطر المرء معه إلى التزام الصمت إذا كان يريد الإفضاء بما في فكره إلى الآخرين، وهذا أمر لا مفرّ منه عند من يعرفون الكتابة»[1].

وقد أشار "جيرار جينيت" بدوره إلى التناسب الموجود بين الأساليب والأجناس الأدبية و هو يسوق قول القس باتو: « إن العبارات المركبة من عدة ألفاظ تناسب بصفة خاصة الأنشودة المدحية، وتناسب الكلماتُ النادرة الملاحم، أما المسرحية فتناسبها الاستعارات»[2]. ذلك أن تنوع الأجناس الأدبية واختلاف طرق القول يتطلب من الشاعر استعمال الأسلوب المناسب لكل منها، أسلوب يتمكن بموجبه من إيصال أفكاره ومشاعره طبقا لما تقتضيه مقاصد قوله.

ونجد مفهوم الأسلوب عند العرب أيضا مرتبطا بطرق القول ومذاهبه وفنونه وهذا ما ذهبت إليه معظم المعاجم العربية القديمة، كمقاييس اللّغة لابن فارس، وتاج العروس للزبيدي، ولسان العرب "لابن منظور". يقول صاحب اللّسان: « يقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب؛ يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي في أفانين منه»[3].

ويتبنى المعاصرون الفكرة ذاتها، إذ يؤكد "الشايب" على أنّ الأسلوب: «طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها، للتعبير بها

1- أرسطو، **الخطابة**، ص225.

2- جيرار جينيت، **مدخل جامع النص**، ص20.

3- ابن منظور، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، بيروت، 1994، م1، ص473.

عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير»[1]، فالأسلوب طريقة مخصوصة في التعبير وهذه الخصوصية هي التي تولد الانفعال والتأثير في المتلقي.

ولا يخرج حازم القرطاجني بدوره عمّا جاءت به المعاجم القديمة في تعريفها للأسلوب، فهو يدّل عنده «على دلالة شاملة، وواسعة تستغرق المسالك الممكنة في عملية ما، وكيفية انجازها، ولهذا أطلق عليها مصطلح (الطريقة) التي جاء بها على صيغة الجمع (الطرق)، ولكي لا تبقى دلالة المصطلح غامضة لا نسبة فيها ولا هوية لها، أضاف إليها الكلمة المحدّدة والضابطة لها وهي (الشعرية)، فأصبحت مجتمعه في عبارة "الطرق الشعرية"» [2]، حيث يرى أن لكل طريقة أسلوبها، ومن ثم تتعدد الأساليب عنده بتعدد طرق الشعر وفنون القول. يقول: «إن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة، أو سلوكها مسلكا وسطا بين ما لان وخشن من ذلك»[3] وبناءً على ما جاء في القول، يمكن تصنيف أساليب الشعر عند حازم إلى ثلاثة أنواع:

- أسلوب مبني على السهولة والرقة.
- أسلوب مبني على الخشونة.
- أسلوب يسلك مسلكا وسطا بين الرقة والخشونة.

إن أساليب الشعر عند حازم لا تختلف فقط بحسب خصوصيات كل طريقة من طرق الشعر فحسب، بل تختلف أيضا تبعا لتباين نفسيات المتلقين وتقلبات

1- أحمد الشايب، **الأسلوب**، ص44.

2- الطاهر بومزبر، **أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)**، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007، ص150.

3- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص354.

أحوالهم. وإن اهتمام حازم بالمتلقي جعله يأخذ بعين الاعتبار اختلاف أصناف المتلقين وما ينجّر عنه من اختلاف في الميول والأذواق الفنية. يقول: «لما كان النّاس بحسب تصاريف أيامهم وتقلب أحوالهم كأنهم ثلاثة أصناف: 1- فصنف عظمت لذاته، وقلت آلامه حتى كأنه لا يشعر بها، 2- وصنف عظمت آلامه، وقلت لذاته حتى كأنه لا يشعر بها، 3- وصنف تكافأت لذاتهم وآلامهم، وكانت أحوال الصنف الأول أحوالا مفرحة وأحوال الصنف الآخر أحوالا مفجعة وأحوال الصنف الوسط في كثير من الأمر شاجية، وجب أن تكون الأقاويل منقسمة بهذا الاعتبار بحسب البساطة والتركيب إلى سبعة أقسام:1- أقوال مفرحة، 2- وأقوال شاجيـــة 3- وأقوال مفجعة، 4- وأقوال مؤتلفة من سارة وشاجية، 5- ومن سارة ومفجعة 6- ومن شاجية ومفجعة، 7- ومؤتلفة من الثلاث، وكانت النفوس تختلف فيما تميل إليه من هذه الأقسام بحسب ما عليه حالها، فإنّها ليست تميل إلاّ إلى الأشبه بما هي فيه»(1).

وفي السياق نفسه يرى محمد المبارك: «أن اختلاف الناس في طبيعة تقبلهم للشعر تبعا لاختلاف أذواقهم وطرق عيشهم وبسطهم وانقباضهم مدعاة لاختلاف مستويات التلقي. لعل العوامل الثقافية والفكرية لها القسط الأكبر في تدعيم وجهة نظر حازم في هذا التصنيف، فليس كل المتلقين يبغون متعة مجرّدة في الشعر، ولا يبحثون إلاّ عن بهرج الشعر الذي يتناغم مع حياتهم الرضيّة فهذا صنف واحد أو طبقة واحدة من القراء... فهناك من لا يقبل إلاّ على الشعر الذي يرفع النفس ويتسامى بالقيم ولا يتنازل في الوقت نفسه عن المعمار الفني الراقي للشعر، وبين هذا وذاك أصناف وطبقات تقترب أو تبتعد من هذا الصنف أو ذاك. هكذا فإن

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص356-357.

طبقات القراء متعددة لا بسبب التحصيل والتجربة فقط بل أيضا بسبب النزوع النفسي والفكري عند القراء»[1].

وبهذا يصبح تعدّد القراءات عند حازم القرطاجني رهين العوامل الثقافية والفكرية من جهة ورهين النزوع النفسي للمتلقين وميولهم الفنية من جهة أخرى.

ويستمر حازم موضحا الأسلوب المناسب لكل غرض من أغراض الشعر المعروفة، فالمدح تناسبه المعاني الجزلة والألفاظ الفخمة، والنسيب يحتاج إلى سهولة المعاني وعذوبة اللفظ، أما الرثاء فيشترط أن تكون ألفاظه شاجية ومعانيه مبكية...وعموما فإن حديث حازم «عن الشؤون التي يجب على الشاعر مراعاتها في كل من المدح والنسيب والرثاء والفخر والاعتذار...الخ لا تخرج عن عموميات ما جاء به النقاد السابقون من وصايا»[2].

ويتجاوز حازم ذلك بأن يجعل أساليب الغرض الواحد تختلف باختلاف متلقيه فإذا أخذنا غرض المدح على سبيل المثال، باعتباره أحد أهم الأغراض الشعرية القديمة وأكثرها رواجا، نجد أن المدح الموجه للخلفاء غير المدح الموجه للأمراء والوزراء والقضاة، ذلك «أن أمداح الخلفاء يجب أن تكون نمطا واحدا ينحى بأوصافها أبدا نحو الإفراط، وأن أمدح الأمراء والوزراء والقضاة ومن جرى مجراهم من كبار العلماء ينبغي أن يكون كل واحد منها ثلاثة أنماط: ينحى بالنمط الأعلى منحى الإفراط، وينحى بالنمط الأدنى منحى الاقتصاد، وتكون أوصاف النمط

1- محمد المبارك، **استقبال النص عند العرب**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص187-188.

2-إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص 565.

الوسط اقتصادية مشوبة ببعض إفراط وذلك بحسب ما بيّناه من اختلاف درجات الممدوحين»[1]

وبهذا يراعي حازم مراتب المتلقين واختلاف مقاماتهم بحيث يتوجه لكل منهم بأسلوب خاص وطريقة متفردة في القول.

وقد قسم حازم الأقاويل أيضا إلى طريق جد وطريق هزل، مبينا خصوصيات كل منهما، فأمّا «طريقة الجدّ، فهي مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك. وأما طريقة الهزل، فإنها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك»[2].

وتبدو النزعة الأخلاقية حاضرة بوضوح في هذا التصنيف إذ «يؤكد حازم على ضرورة الأخلاق في الفن، في الوقت الذي يعلن فيه بأنّ العمل الإبداعي الشعري تخييلي بالدرجة الأولى، وهذا يدفعنا إلى القول بأنّ المجال الأخلاقي في الخطاب الشعري له دوره وتأثيره على تحديد اتجاه أسلوب الشاعر، سواء كانت أخلاقا سلبية أم ايجابية، لأن الأمر يتعلق بمدى حضور الوظيفة الشعرية داخل الأثر الأدبي الشعري».[3] فكل ماله علاقة بالمروءة والعقل يدخل في إطار الأخلاق الايجابية، وكل ماله علاقة بالمجون والسخف يدخل في إطار الأخلاق السلبية، ولكن ما تجدر الإشارة إليه مع ذلك أن «هذه الخصائص لا تخرج اللونين أو النمطين الشعريين عن مميزات هذا الصنف من الخطابات النوعية، بحيث نسجّل حضور وهيمنة الوظيفة الشعرية في كلا الأسلوبين»[4] فالذي يصرف صفة الشعرية عن

1-حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص 171.

2- المصدر نفسه، ص327.

3- الطاهر بومزبر، **أصول الشعرية العربية**، ص154.

4- المرجع نفسه، ص153.

الخطاب ركاكة أسلوبه وتدني مستواه الفني، سواء نظم على طريقة الجد أو طريقة الهزل.

تتسم طريقة الجد بالرزانة والحكمة، والابتعاد عن كل ما يثير السخرية والاستهزاء إذ « تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر ما لا يشين ذكره ولا يسقط من مروءة المتكلم، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يحتشم من ذكره ذو المروءة أو يكبر نفسه عنه، وأن تطرح من ذلك ما له ظاهر شريف في الجد وباطن خسيس في الهزل»[1]. ويشترط في ألفاظها الانصراف عن الساقط والمولد والاقتصار على العربي المحض، واعتماد التصاريف الفصيحة والعبارات المتينة الرصينة.

أما طريقة الهزل فتتميز بـــ« تضخم الأنا في خطابه الساخر السخيف»[2] حـــيث « تكون النفس في كلامها مسفّة إلى ذكر ما يقبح أن يؤثر، وألاّ تقف دون أقصى ما يوقع الحشمة، وألاّ تكبر عن صغير ولا تترتفع عن نازل، وألا تطرح ماله باطن هزلي وإن كان له ظاهر جدي، وأن تردّ ما يفهم منه الجد إلى ما يفهم منه الهزل بتخليص ذلك إلى حيّز الهزل»[3] ولهذا فإنه يشيع فيها استعمال الألفاظ الخسيسة والعبارات الساقطة والتصاريف العامية والأعجمية .

يظهر التأثير اليوناني جليا في تقسيم حازم طرق الشعر إلى طريقة جدّ وطريقة هزل، حيث تنطبق طريقة الجد على المأساة، بينما تنطبق طريقة الهزل على الملهاة، ويرى محمد العمري أن حازما ينظر إلى « الهزل باعتباره قسيما للجد لا مجرد طارئ عليه. فهما يتقاسمان الخطاب كله، يتداخلان ويتخارجان حسب

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص329.

2 -الطاهر بومزبر، **أصول الشعرية العربية**، ص154.

3- حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص331.

المقامات والمقاصد، ولا شك أنه يستحضر هنا آراء العلماء والفلاسفة المسلمين، كما لاشك أن تقسيم أرسطو الشعر إلى تراجيديا وكوميديا حاضر في هذا التصور»[1] .

ويتأكد هذا التأثير وحازم يسوق لنا قول سقراط:« حكاية الهزل لذيذة سخيف أهلها، وحكاية الجد مكروهة، وحكاية الممزوج منهما معتدل، ولا يقبل شاعر يحكي كل جنس، بل نطرده وندفع ملاحته وطيبته، ونقبل على شاعرنا الذي يسلك مسلك الجد فقط»[2]. وإذا كان سقراط منحازا إلى طريقة الجد، رافضا أن يخوض الشاعر في الطريقتين معا، فإن حازما بخلافه يبيح التبادل بين الطريقتين، وأخذ كل منهما من الأخرى دون إسراف، وذلك انطلاقا من مبدأ «المراوحة بين المعاني»[3] الذي ينادي به لما فيه من تجديد لنشاط النفوس بعد سأمها. ولكن يبدو أن هذا الأخذ قائم من جهة واحدة فقط، إذ يشجع حازم أخذ طريقة الهزل من طريقة الجدّ دون أن تأخذ الثانية من الأولى، وهذا ما نلمسه في حديثه الموالي: لما « كانت طريقة الهزل بجملتها منافية لأهل طريقة الجدّ، ولم تكن طريقة الجدّ بجملتها منافية لأهل طريقة الهزل، وجب أن تأخذ طريقة الهزل من طريقة الجدّ أخذا خاصا، ولاّ تأخذ طريقة الجدّ من طريقة الهزل شيئا»[4].

وفي تعليقه على قول حازم السابق يرى محمد أديوان أن حازما يعتبر الجدّ الأصل في الكلام، و«إقحام الأصل في الفرع ليس مسبة أو عارا، وإنما هو مجرد ردّ الفرع إلى أصله الأول. ولذلك فإنّ أهل الهزل يستعملون عناصر الكلام

1- محمد العمري، **البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول**، د.ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005، ص117.

2- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص330.

3- المصدر نفسه، ص361.

4- نفسه، ص329- 330.

الجدي»[1]. كما إن حازما يدعو إلى مكارم الأخلاق، ولهذا يسعى إلى أن يقتدي الخسيس بالكريم، لا أن ينزل الكريم إلى المرتبة الدنيّة. ومع ذلك يحدث أن يأخذ الناظم على طريقة الجدّ من بعض معاني الهزل قصد التخفيف والإطراب، وهذا ما يؤكده ابن الرومي بقوله[2]:

وأرى أن معشرا سيقولو ... ن: سخيف من الرجال لعوب

أين عنه، وأين ما يدّعيه ... من علوم لحامليها قطـــــوب

ولعمري إن الحكيم وقور ... ولعمري إن الكريم طـــروب

وعموما فإن هذا التبادل محكوم بالمقام، حيث تأخذ كلا الطريقتين من الأخرى دون إسفاف أو إفراط، بحسب ما يستدعيه المقام ويتقبله المتلقي، فإنه لكل مقام مقال، ولكل طريقة متلقيها.

ومما سبق يتضح لنا أن حازما القرطاجني يتفق مع جيرار جينيت في اتخاذ معيار الطريقة مفهوما لتحديد الأسلوب، إذ يأتي الأسلوب عندهما مرادفا للطريقة والشكل والصياغة ومقابلا للموضوع والمحتوى والمضمون.

1- محمد أديوان، **قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني**، د.ط، منشورات كلية الآداب، الرباط، 2004، ص307.

2- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص330.

IV-الأسلوب باعتباره وظيفة إيحائية:

يرتبط مفهوم الأدب من حيث هو نشاط تخييلي بمفهوم التصوير، لما يتميز به أسلوبه من إغراق في استعمال الصور والمجازات مقارنة بلغة الأسلوب العلمـــي ومن ثم كانت علاقة التخييل بالصورة شديدة للغاية. وتتضح هذه العلاقة أكثر في اللّغة الأجنبية بين مصطلح الصورة (Image) ومصطلح الخيـــال (Imagination) حيث إن الجذر الاشتقاقي لهما واحد. «إنّ علاقة الاشتقاق بين كلمتي (Imagination) و(Imagery) تشي بالصلة الوثيقة بين كليتهما، وتوضح –بشكل ضمني- أن مفهوم الصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه؛ فالصورة هي أداة الخيال ووسيلة ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه»(1). فإذا كان الخيال نشاطا فكريا وفنيا فعالا، فإنّ الصورة هي الوسيلة التي تمكنه من تحقيق فاعليته، ومن ثم تصبح الصورة مكمن الإبداع الفنّي وسرّ جاذبيته.

لقد استحوذت الصورة على اهتمام النّقاد قديما وحديثا، بعدما أدركوا أهميتها وفاعليتها في العملية الإبداعية، فهذا "وليم بليك" أحد النقاد المحدثين يقول: «إنّ عالم الخيال هو عالم الأبدية، وإنّ القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر على الخيال أو الرؤية المقدسة. وإنّ الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنّما تنشأ على نفسه وتأتيه عن طريق الخيال»(2).

1- جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص16.

2- السعيد الورقي، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1984، ص77.

وقديما قال "الجاحظ": « إنّما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير»[1]. فإذا كان "وليم بليك" يرى أن قوة الخيال هي التي تخلق الشاعر الحقيقي وأنّ عبقريته مقترنة بمدى تجاوزه حدود الطبيعة في تصويره الشعري، فإنّ "الجاحظ" يختصر الإبداع الشعري كلّه في عملية التصوير الفني.

ولا يسعنا المقام هنا لاستعراض كل النّصوص التي نوّهت بأهمية الصورة قديما وحديثا، لكن تجدر الإشارة مع ذلك إلى أنّ "أرسطو" قد ألح منذ القرن الثالث ق.م على ضرورة استعمال الصور والمجازات في الشعر، مشترطا فيها الوضوح والابتعاد عن الغرابة والابتذال.

ومع أنه لا يمكن للألوان البيانية المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية...الخ منفردة كانت أو مجتمعة أن تستوعب مفهوم الصورة لشساعته واتساعه، فهو يتجاوزها إلى «كل أساليب الوصف والتشخيص»[2] إلاّ أنّنا كثيرا ما نطلق عليها مصطلح "صورة" تجـوّزا فــ «إذا كنا نطلق على التشبيه والمجاز والكناية...مصطلح "الصورة الفنية"، فلأنها الأدوات المخصصة للتصوير التي يدخل فيها الخيال بدرجة أساسية معجونا بالوجدان والثقافة والدّربة والمهارة، لتخلق شيئا ليس موجودا في الوجود بمواصفاته التي أبدعها الفنان»[3].

وبما أنّ التشبيه والاستعارة وغيرهما، أدوات يعمل بها التصوير الفني ويمارس بها نشاطه التخييلي، فسنتخذها سبيلا لإيضاح مفهوم الصورة عند حازم.

1- الجاحظ، **الحيوان**، ص408.

2- محمد العمري، **البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول**، ص204.

3- منير سلطان، **الصورة الفنية في شعر المتنبي**، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002، ص149.

الصورة الأدبية عند حازم القرطاجني:

لقد تميز حازم عن غيره من البلاغيين القدامى باستثماره لمفهومي المحاكاة والتخييل في معالجته لمفهوم الصورة، إلاّ أنّه لم يخرج عنهم في تركيزه الاهتمام على التشبيه الذي طغى عنده على بقية الصور الأخرى.

مركزية التشبيه عند حازم القرطاجني:

كثر التشبيه في كلام العرب حتى قال المبرّد: «والتشبيه جَارٍ كثيرا في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد»[1].

وهذا الاستعمال الكبير للتشبيه عند العرب القدامى هو الذي جعله يحتل مركز الصدارة في الشعرية العربية القديمة. و«إنّ مركزية التشبيه في الشعرية العربية القديمة شكلت جسرا لمناقشة قضية الشعر والحقيقة والواقع من حيث علائقها؛ بمعنى آخر، طرقا ضمنيا لأشكال الخيال في الخطاب الشعري؛ خاصة حين ترتقي الآلية الشعرية من مستوى التقرير والمباشرة إلى آلية الاستعارة التي آثرت جدلا كبيرا بين اللّغويين والنقاد والمتكلمين»[2]. التشبيه إذن، هو الذي ينقل اللّغة من مستواها التقريري إلى مستواها الإيحائي، وهو الذي يبعدنا عن حرفية الواقع والحقيقة ليدخلنا في مجازات الشعر وخيالاته.

لم يخرج حازم القرطاجني بدوره عما ذهب إليه البلاغيون القدامى من اهتمام فائق بالتشبيه، بل سار على منوالهم في ذلك، ولعلنا نلمس هذا الاهتمام من خلال

1- المبرد، **الكامل في اللّغة والأدب**، ج2، ضبط وشرح: تغاريد بيضون ونعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1989، ص92.

2- العربي الذهبي، **شعريات المتخيل (اقتراب ظاهراتي)**، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص16.

جعله "القوة على التشبيه" في مقدمة القوى العشر التي تتحكم في سير عملية الإبداع الشعري. «فأوّل تلك القوى وهي عشر: القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السّجية ويصدر عن قريحة»[1]، ممّا يعني أن أوّل ما يطالب به الشاعر هو القدرة على التشبيه، وبانعدام هذه القدرة فيه يصبح أبعد ما يكون عن ممارسة الإبداع الشعري.

وما يلفت الانتباه أنّ التشبيه عند حازم ليس شكلا من أشكال الخيال، أو طريقة من طرق التصوير الفني فحسب، وإنّما هو شكل تعبيري مستقل، وغرض من أغراض القول قائم بذاته، كالوصف والحكمة وغيرهما. يقول « ولما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخر تشبهها، وقضايا متقدمة تشبه التي في الحال»[2].

ومن بين مختلف الأغراض الموجودة يعقد التشبيه علاقة خاصة مع غرض الوصف، ذلك أنّ الوصف يعمل انطلاقا من التملؤ بمعرفة نعوت الأشياء التي يتناولها الشاعر بالوصف، أمّا التشبيه فيعمل على التنبه بأنحاء التناسب الموجودة بين الأشياء المتشابهة الأوصاف، وهذا ما يؤكده حازم بقوله: «التشبيه راجع إلى معنى الوصف»[3].

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص200.

2- المصدر نفسه، ص42.

3- نفسه، ص336.

وتحدد "فاطمة عبد الله الوهيبي" خصوصية كل من الوصف والتشبيه بقولها: «وإذا كان الوصف (...) قائما على آلية المحاكاة، حيث الشعرية عنده تقوم على الإيهام بأنّ الشيء هو الشيء، وعلى ما جعل طبقا للشيء، ومن هنا تتبع مع الوصف وآلية المحاكاة غاية الاستقصاء والتكميل والتتميم، فإنّ التشبيه يقوم على آلية المقايسة، ويقوم على محور الكيفية وإقامة علاقة بين شيئين، حيث تشتبك آلية المقايسة والتشبيه بمقولة العلاقة والاقتران والنسبة والإضافة. وهي مسألة تفضي إلى مسألة التبادل والتجاور والتقاطع حيث التشبيه والمجاز والاستعارة كل منها يقوم بغاياته الجمالية في ملاحظة جهة أو جهات من علاقات الاقتران والتناظر والنسبة والتناسب أو التضاد والتخالف»[1]. يقوم الوصف إذن، على آلية المحاكاة، بينما يقوم التشبيه على آلية المقايسة ومحور الكيفية.

وقد أتى حازم على تعريف التشبيه بقوله: «ومن المتناسبات ما يكون تناسبه بتجاور الشيئين واصطحابهما واتفاق موقعيهما من النفس، ومنه ما تكون المناسبة باشتراك الشيئين في كيفية، ولا يشترط فيه التجاور ولا الاتفاق في الموقع من هوى النفس. وما جعل فيه أحد المتناسبين على هذه الصفة مثالا للآخر ومحاكيا له فهو تشبيه»[2]. إنّ ضروب التناسب بين المعاني كثيرة حسب حازم، والتشبيه باعتباره أحد وجوه المناسبة بين المعاني، يقوم على تحقيق التناسب بين شيئين يشتركان في كيفية ما، ذلك أنّ التشبيه مبني على علاقة المشابهة، و«المشابهة اتحاد في الكيف»[3]، ومن ثم يصبح أحد المتناسبين مثالا للآخر ومحاكيا له فينتج التشبيه.

1- فاطمة الوهيبي، **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني**، ص135-136.

2- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص14.

3- المصدر نفسه، ص74.

يتفق حازم مع "ابن رشيق القرواني" في بناء التشبيه على علاقة التناسب بين الأشياء، إلاّ أنّ "ابن رشيق" يرى ضرورة عدم وقوع التناسب مع جميع الجهات يقول: «التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه»[1].

يعمل التشبيه على خلق علاقات تناسب بين أشياء متقاربة وأخرى متباعـــدة لكن أروع صور التشبيه تنتج عن أحداث التناسب بين المتباعدات المختلفات. ويحذر حازم الشعراء –مع ذلك- من السعي وراء إيجاد التناسب بين المعاني المتباعدة التي لا يربطها أدنى رابط، ممّا يفقد الشعر جماله وتأثيره على المتلقي. و«من كان مقصده أيضا أن يُظهر أنه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين وأن يغطّي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية، فإنه يكدّ خاطره في ما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره، ولا يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس»[2]. جميل أن يجمع الشعر بين المعاني المتباعدات ولكن لابدّ مع ذلك من رابط يجمع بينها وإلاّ فقد الشعر تأثيره في المتلقي، ونجد حازم هنا قريبا من عبد القاهر الجرجاني في قوله: «ولم أرد بقولي: "إنّ الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس" أنّك تقدّر أن حدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل. وإنّما المعنى هناك مشابهات خفية يدّق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحق الفضل، ولذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائص على الدّر. ووازن ذلك أن القطع التي يجيء من مجموعها صورة الشنف والخاتم أو غيرهما من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل لو لم يكن بينها تناسب أمكن ذلك

1- ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص286.

2- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص31.

التناسب أن يلائم بينها الملائمة المخصوصة، ويُوصل الوصل الخاص، لم يكن ليحصل لك من تأليفها الصورة المقصودة»[1]. والشاعر الفطن هو الذي يتنبه إلى علاقات اقتران جديدة بين المعاني المتباعدات ويخلق التناسب فيما بينها.

وبهذا تكون أروع صور التشبيه في نظر الجرجاني وافتنها للنفوس، تلك التي تجمع بين أشد المختلفات وتؤلف بينها إلى أقصى درجات التأليف، فتحدث ما أطلق عليه "شدة ائتلاف في شدة اختلاف"، يقول: «ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك وإيناسه إياك لأنّ الشيئين مختلفان في الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأنّ حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه، فبمجموع الأمرين -شدة ائتلاف في شدة اختلاف- حلا وحسن وراق وفتن»[2] .

يتم التأليف بين المعاني المتباعدات المختلفات عن طريق التفطن لأوجه الشبه الخفية الموجودة بين الأشياء، وخلق علاقات تناسب جديدة فيما بينها، وهذا ما ينتج ما اسماه حازم "بالتشبيه المخترع" الذي يعود بالفضل على صاحبه لما له من قدرة عجيبة على التأثير في النفوس وبعث الدهشة في قلوبهم، في مقابل "التشبيه المتداول" الذي فقد قدرته على التأثير من كثرة ترديده على الألسن، يقول حازم: «وتنقسم المحاكاة أيضا-من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد-قسمين: فالقسم الأوّل هو التشبيه المتداول بين النّاس والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع. وهذا أشدّ تحريكا للنفوس إذا قدّرنا تساوي قوّة التخييل في المعنيين لأنّها أنست بالمعتاد فربّما

1- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، ص153.

2- المصدر نفسه، ص154.

قل تأثرها له وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه»[1]. وبقدر تنبه الشاعر إلى أنحاء وجود التشبيه المخترع تبرز مقدرته الشعرية، فيتفوق بذلك على غيره.

ومن خلال القول السابق تظهر علاقة التشبيه بالمحاكاة عند حازم، فما التشبيه بنوعيه: المخترع المتداول إلاّ طريقة من طرف المحاكاة في التعبير، وبهذا لم يعد الوصف آلية المحاكاة الوحيدة، وإنما التشبيه أيضا آلية أخرى من آلياتها المتعددة. فبمحاكاة الشيء نفسه ينشأ الوصف، وبمحاكاة الشيء في غيره ينتج التشبيه[2]، ومن ثم فإننا نحاكي بالوصف، كما نحاكي بالتشبيه وبطرق أخرى غيرهما.

ولعل علاقة التشبيه بالمحاكاة تبرز أكثر من خلال ما أطلق عليه حازم "بالمحاكاة التشبيهية"، حيث خصص لها معلما يتعرض فيه إلى ما يتعلق بها من أحكام نوجزها فيما يلي:[3]

- ترد المحاكاة التشبيهية على جهة الوجود وعلى جهة الفرض، لكن حازم يستحسن ورودها على جهة الوجود.
- ينبغي أن تكون المحاكاة التشبيهية بين أمور محسوسة، ذلك أنّ محاكاة المحسوس بغير المحسوس مستقبحة عند حازم، ولعل هذا ما يفسر كثرة التشبيهات المحسوسة في الشعرية العربية القديمة.

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص96.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص98.

3- نفسه، ص111-115.

- يشترط في المحاكاة التشبيهية وقوعها بين جنسين قريبين، كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء الحيوانية. كما يجب اشتراك الشيئين في أشهر الصفات وإن اختلفا يختلفان في أخملها.
- يجب على المحاكاة التشبيهية اشتراك المحاكي والمحاكى به في المقدار واللون والهيئة، فمن حيث المقدار مثلا لا يحاكى شيء في منتهى الحقارة بآخر في منتهى العظمة، إلاّ إذا قصد الغلو في التحقير أو التعظيم.
- يستحسن في المحاكاة التشبيهية أن تحمل قصدا معينا، كالتحسين والتقبيح، مما يحرك النفس ويدفعها إلى طلب الشيء أو النفور منه، ومن ثم كانت محاكاة التحسين أو التقبيح أحسن من محاكاة المطابقة عند حازم.

إنّ حرص حازم على استقطاب أكبر عدد من المتلقين على اختلاف مستوياتهم ومعارفهم، دفع به إلى أن يجعل من الوضوح شرطا أساسيا يتخلل مختلف أحكام المحاكاة التشبيهية السالفة الذكر. كما أنّها محاكاة تشبيهية تنطوي على قصدية إبداعية، فلا معنى لفعل التشبيه من دون قصد يؤديه يغيّر به سلوك المتلقي.

وقد نظر حازم في التشبيه من ناحية الصدق والكذب، فقال: «وكثير من النّاس يغلط فيظن أن التشبيه والمحاكاة من جملة كذب الشعر، وليس كذلك. لأنّ الشيء إذا أشبه الشيء فتشبيهه به صادق، لأنّ المشبه مخبر أنّ شيئا أشبه شيئا وكذلك هو بلا شك. ولأنّ التشبيه بإظهار الحرف وإضماره قول صادق، إذا كان في أحد الشيئين شبه من الآخر -ورد التشبيه في القرآن لأنّ الماء يشبه السراب بلا شك والهلال شبيه بالعرجون القديم ولابدّ. وكذلك جميع تشبيهات الكتاب العزيز، الشبه فيها ظاهر-»[1]. ليس التشبيه قولا كاذبا برأي حازم، ذلك أنّ التشبيه لا يرمي إلى

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص75.

التطابق الكلي بين الأشياء، وإنّما يسعى إلى إيجاد نوع من الاشتراك فيما بينهـا وتمنع الأداة –ظاهرة كانت أو مضمرة- من حدوث التطابق الكلي بين طرفي التشبيه. وحتى يستدل حازم على صدق التشبيه يضرب لنا أمثلة عن تشبيهه تعالى الماء بالسراب والهلال بالعرجون، وهي تشبيهات صادقة لأنّ وجه الشبه فيها واضح.

وبهذا يكون حازم قد أحاط التشبيه بأهمية بالغة، ولعلّ هذه الأهمية تأتي من علاقته بمصطلح المحاكاة الذي يختزل جوهر العملية الإبداعية. فالتشبيه باعتباره أحد طرق المحاكاة المتعددة في التعبير يعمل على مفاجأة أفق انتظار المتلقي عن طريق خلق علاقات جديدة بين الأشياء، والقدرة على خلق التناسب فيما بينها.

الاستعارة:

يبدو من خلال تصفحنا لكتاب المنهاج قلة ورود مصطلح الاستعارة فيه، فلا نكاد نصادفه إلاّ في مواضع معدودة، كما أنّه لا يرد إلا مقترنا بمصطلح التشبيـه مما يشي بالعلاقة بينهما، ويمكن رصد المواضع التي أورد فيها حازم لفظ الاستعارة فيما يلي:

-الموضع الأوّل: ورد اللفظ في خضمّ حديث حازم عن مختلف الإقترانات الواقعة بين المعاني، فمن بين هذه الاقترانات مأخذ «يصلح فيه اقتران الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز»[1]، حيث يدخل التشبيه والاستعارة في باب تشافع الحقيقة والمجاز عند حازم.

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص15.

- **الموضع الثاني:** ورد لفظ الاستعارة من خلال حديث حازم عن القول البسيط وما يتميز به من قوة تجعله يضاهي بها القول المركب منزلة واستحسانا. يقول: «وإذا كان في قوّة القول البسيط أو القريب من البساطة أن يتخيل منه أشياء لو وُضع اللفظ طبقا لها لم يكن إلاّ متركبا، حسن الهيئة، جرى مجرى ما قبله في الاستحسان وذلك كالتشبيه بغير حرف وكالاستعارة وما جرى مجراهما في ذلك»[1] فالكلام الذي يكون فيه تشبيه واستعارة وإن كان بسيطا موجزا، إلاّ أنّه لقوته يحيلنا على أشياء أخرى غير موجودة فيه وهذا ما يقربه من القول المركب.

- **الموضع الثالث:** يذكر حازم لفظ الاستعارة هنا مقترنا بلفظ المحاكاة، مما يجعلنا نتكهن بالعلاقة الموجودة بينهما، يقول: «وربّما ترادفت المحاكاة وبني بعضها على بعض فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة وأدى ذلك إلى الاستحالة. ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى تبتعد عن الحقيقة برتب كثيرة»[2]. فكثرة الاستعارات يبعد الكلام عن الحقيقة، وحازم يرى ضرورة عدم ابتعاد الكلام عن الحقيقة برتب كثيرة حتى يستوعبه المتلقي ويتأثر لمقتضاه، لهذا نجده حريصا على عدم الإكثار من استعمال الاستعارات في الكلام ليتسم بالوضوح.

- **الموضع الرابع:** ورد اللّفظ في الملحق من خلال تعرض حازم للفرق بين الاستعارة والتشبيه بغير حرف. يقول: « والتشبيه بغير حرف شبيه بالاستعارة في بعض المواضع. والفرق بينهما أنّ الاستعارة وإن كان فيها معنى التشبيه فتقدير حرف التشبيه لا يسوغ فيها، والتشبيه بغير حرف على خلاف ذلك، لأنّ تقدير حرف

1- حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص91.

2- المصدر نفسه، ص94-95.

التشبيه واجب فيه»[1]. يشبه التشبيه بغير حرف الاستعارة في نظر حازم، والفرق بينهما أنّ الأول يستساغ إيراد حرف التشبيه فيه ضمنيا، وأمّا الثانية فتقدير حرف التشبيه فيها غير ممكن.

يبدو اهتمام حازم بالاستعارة متضائلا إذا ما قورن باهتمامه بالتشبيه، فهو لم يذكرها إلاّ في مواضع معدودة على سبيل الاستشهاد والتمثيل.

إنّ هذا الاهتمام المتضائل بالاستعارة لم يكن قصرا على حازم القرطاجني وحده، بل شمل الشعرية العربية القديمة بأكملها، وقد كان هذا التراجع في استعمال الاستعارة لصالح التشبيه، فبقدر الابتعاد عن الاستعارة والانصراف عنها كان هناك توجه ملحوظ نحو التشبيه، حيث كان الاهتمام المفرط بالتشبيه يُغني عن الاستعارة ويَنوب عنها، ذلك أنّ الاستعارة في حقيقة أمرها ما هي إلاّ تشبيه حذف أحد أركانه فهي على حد قول السكاكي: « أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[2].

ومن هنا لم يكن للاستعارة « شرعية القبول إلاّ عن طريق ردها إلى تشبيه، حيث ما كان واحد منهم يتقبلها، ويخلع عليها صفة الشرعية في الشعر أو غيره، إلاّ إذا تيقن أنّ مخرجها مخرج التشبيه، أعني مبدأ التناسب والمطابقة المادية»[3]. والبحث عن البنية التشبيهية في الاستعارة شرط أساسي قبل القيام بأية عملية قراءة أو تأويل لها.

1- حازم القرطاجي، **المنهاج**، ص386-387.

2- أبو يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، تح: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص369.

3- جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص213.

وهذا الإيثار للتشبيه على حساب الاستعارة في الشعرية العربية القديمة سببه النظرة العقلانية الصارمة التي تطالب بالمحافظة على الحدود بين الأشياء، والابتعاد عن كل أشكال الاختلاط والتداخل، ففي « التقييم النقدي كان أكثر البلاغيين يتعاملون مع التشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفا من تعاملهم مع الاستعارة. والسبب معروف فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء، وهو -مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنادر والغريب-يظل محكوما بالأداة وبتجاور المشبه مع المشبه به وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود، ويبقيان على صفتي الوضوح والتمايز الأثيريتين»[1]. فحضور الأداة في التشبيه يمنع من دخول المشبه في جنس المشبه به، مما يبقي على الحدود بينهما ويجعل التشبيه متسما بصفة الوضوح التي يطالب بها المتلقي ويحكم بمقتضاها على جودة العمل الإبداعي.

وبسبب هذا الوضوح الذي يطالب به المتلقي، وجد الشعراء أنفسهم يبتعدون عن كل ما هو مبهم وغامض في تشبيهاتهم وحتى استعاراتهم، حيث كان « للتشبيه وكذا الاستعارة، في التصور النقدي والبلاغي وظيفة التوضيح، وكشف المعاني وتمكين المخاطب منها. ويمكن اعتبار "حاجة" المتلقي لهذا الوضوح والتقريب، تمثل نوعا من القيد (أي وضعا سلطويا للمتلقي) الذي يلزم الشاعر، سواء كان الوضع الاعتباري للتلقي متجسدا في القبيلة أو السلطان أو المحبوب أو الممدوح الخ»[2].

1- جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص196.

2- العربي الذهبي، **شعريات المتخيل**، ص20.

وهو ما يؤكده "ابن رشيق" بقوله: «والتشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما شرط الرماني»(1).

ومع فعالية قانون الوضوح الذي يطالب به التصور النقدي والبلاغي القديم، فقد شكل بعض الشعراء استثناءً وخروجا عنه، فهذا أبو تمام تُعدّ استعاراته انقلابا في مسار التصوير الشعري القديم، حيث قلب كفّة النقد والتقييم، بأن أصبح يتهم المتلقي بعدم الفهم بعدما كان الشاعر هو المتهم بالغموض.

وعلى الرغم من بعض الاستثناءات، فقد بقي قانون الوضوح ساري المفعول وقد كان هذا الوضوح الذي تطالب به الشعرية العربية القديمة هو السّر وراء طغيان التشبيه على الاستعارة، لما يمتاز به الأوّل من تمايز ومحافظة على الحدود بين الأشياء مقارنة بالثانية، كما أنّ هذه الشعرية شعرية شفوية يحكمها السماع، والسماع مرتبط باللّحظـــة وحتى يضمن الشاعر تحقيق التواصل بينه وبين المستمع، لابد من أن يقول كلاما واضحا يفهمه المتلقي ويتجاوب معه في حينه.

ولم يشكل حازم خروجا عمّا ذهب إليه التصور البلاغي والنقدي القديم من اهتمام فائق بالتشبيه، حيث أسهب الحديث من حوله وأحاطه بأهمية بالغة، مقابل اهتمامه المتضائل بالاستعارة، فالاستعارة على حد ما جاء على قوله السابق تبعد الكلام عن الحقيقة، ممّا يُصّعب فهمها على المتلقي. وحرص حازم الكبير على تحقيق التأثير في المتلقي، جعله يسعى إلى أن يكون الكلام الموجه إليه واضحـــا حتى يستوعبه ويتفاعل معه، ومن ثمّ ينقاد لمقتضاه.

1- ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص287.

الصورة الأدبية عند جيرار جينيت:

تحتل الصورة الأدبية موقعا هاما في الدراسات الأسلوبية الحديثة ذلك أنّها لم تعد مجرّد مبحث من المباحث الأسلوبية فحسب، وإنّما أصبحت تمثل الأسلوب ذاته بلا منازع، فلا مجال للحديث عن الأسلوب من دون حديث عن التصوير والإيحاء أو بالأحرى لا وجود للأسلوب إلاّ حيث يكون هناك تصوير وإيحاء. يقول "جيرار جينيت": «الأسلوب هو الوظيفة الإيحائية للغة في مقابل وظيفتها التقريرية»[1].

يرتبط الأسلوب باللّغة ارتباطا وثيقا، فهو يرافقها دائما كواجهتها التمثيلية[2] وإذا كان للغة مستويان: مستوى تقريري ومستوى إيحائي، فإنّ الأسلوب يتجلى تحديدا في المستوى الإيحائي للغة.

تتحدّد أدبية الخطاب التي يُعدّ الأسلوب مفتاح الولوج إليها بمقدار تفجيره لطاقاته الإيحائية، بحيث كلّما كان الخطاب أكثر إيحاءً كان أكثر أدبية، ولكن مهما بلغ الخطاب الأدبي درجة قصوى من الإيحاء فإنّه يبقى فيه دائما جانب من التقرير ذلك أنّ الموحيات، فيما يقول "رولان بارث" « لا تملأ كل اللّفظ، فقراءتها لا تستنفذها، وبعبارة أخرى أيضا (...) لأنّ كل عناصر اللّفظ لا يمكنها أن تتحول إلى موحيات فدائما يبقى في الخطاب بعض التقرير، بدونه لن يكون الخطاب بالضبط ممكنا. وهذا ما يحيلنا إلى الرسالة الثانية أو الصورة التقريرية»[3].

ومهما بلغت أهمية الجانب الإيحائي في الخطاب الأدبي، فإنّه لا يمكن بأية حال من الأحوال إغفال جانبه التقريري، إذ أنّهما يتداخلان ويتخارجان ويتقاسمان الخطاب معا، كما أنّ المستوى التقريري هو منطلقنا الأوّل وسبيلنا للوصول إلى

1 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P100.
2 - Voir : Ibid, P149.
3 - رولان بارث، **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، تر: عمر أوكان، د.ط، إفريقيا الشرق، 1994، ص103.

مستواه الإيحائي، فـ«الإيحاء دلالة ثانية مستخرجة من الطريقة التي نقرر بها الدلالة الأولى»(1).

فإذا ارتبط التقرير بالدلالة الأولى للكلمة، فإنّ الإيحاء مرتبط بدلالتها الثانية وهي دلالة تتحكم فيها طريقة الصياغة وموقع الكلمة في السياق. وهنا يقترب مفهوما التقرير والإيحاء عند "جيرار جينيت" من مفهومي المعنى ومعنى المعنى عند "عبد القاهر الجرجاني"، بحيث يعني «بالمعنى المفهوم من ظاهر اللّفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللّفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»(2).

فالتقرير هو المعنى الظاهر للفظ، والإيحاء هو المعنى الخفي له، أو بالأحرى التقرير هو المعنى والإيحاء هو معنى المعنى بالمصطلحات الجرجانية.

أما "حازم القرطاجني" فقد عبّر عن المعاني التقريرية بالمعاني الأُوّل وعن المعاني الإيحائية بالمعاني الثواني، يقول: «ولنسمّ المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأوّل، ولنسمّ المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنّها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأوّل بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقي عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثواني»(3). فالمعاني الأوّل هي المعاني الصريحة المرتبطة بمتن الكلام وغرض القول، أمّا المعاني الثواني فهي المعاني الضمنية التي تستنبط من باطن الكلام والتي تبتعد بالكلام عن مقصوده الظاهـــر

---

1 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P100.

2 - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص179.

3 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص23.

حيث تأتي المعاني الثواني عند "القرطاجني" لتخفي المشتهر ولتناقض المقصد الشعري في المحاكاة والتخييل[1].

وبهذا يلتقي "جيرار جينيت" و"عبد القاهر الجرجاني" و"حازم القرطاجني" حول مفهوم واحد بمصطلحات مختلفة، فالإيحاء ومعنى المعنى والمعاني الثواني كلّها تشكل الدلالات المجازية للغة في مقابل دلالالتها الحرفية التقريرية.

وإذا كان موضوع علم الأدب كما حدّده "ياكبسون" ينصب على البحث عن أدبية الخطاب، وكانت الأدبية هي ما يميز الخطاب الأدبي عن الخطاب اليومي، فإنّ مفهوم الأدبية يقترن بمقدار ما في النّص من إيحاء، حيث يرى النقد الحديث أنّ الأدبية هي: «مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك لأنّ الذي يميّزه كثافة الإيحاء وتقليص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطرّد في الكلام العادي عند استعمال اللّغة استعمالا نفعيا، ولمّا كان من المتعذر أن تستقل الطاقة الإيحائية بالخطاب، إذ قد يكون تصريح بلا تضمين، ولكن لا يكون إيحاء بلا تصريح، فإنّ السّمة الإنشائية أو "الشعرية" في الخطاب الأدبي تتحدّد بنسيج الرّوابط بين الطاقتين التعبيريتين طاقة الإخبار وطاقة الإيحاء»[2].

وعلى الرغم من ارتباط الإيحاء بالتقرير وتبعيته له، إلاّ أنّ الدلالة الإيحائية لا تتبع الدلالة التقريرية كقيمة بسيطة ثابتة تضاف إليها، وإنّما هي دلالة متغيرة مرتبطة بالطريقة التي نقرّر بها الدلالة الأولى[3].

وقد اقترن مفهوم الإيحاء (Connotation) عند "جيرار جينيت" بمفهوم التمثيل (Exemplification)، وفي تعريفه يقول: «في حين أنّ كل شيء يقرّر أي شيء

1 - حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص24.

2 - نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج2، ص8.

3- Voir: Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P118.

تقريبا، فإنّ شيئا ما لا يمكنه أن يمثل إلاّ ما يتعلق به»[1]. ففيما يرتبط التقرير بالعمومية والشمول، يظهر التمثيل أكثر تحديدا وخصوصية، وهنا يظهر التمثيل مثله مثل الإيحاء مقابلا للتقرير، ومن ثم ينتقل مفهوم الأسلوب عند "جيرار جينيت" من وظيفته الإيحائية إلى وظيفته التمثيلية. يقول: «الأسلوب هو الوظيفة التمثيلية للخطاب، في مقابل وظيفته التقريرية»[2].

وفي علاقة التمثيل بالإيحاء يرى "جيرار جينيت" أنّ: «ليس كل تمثيل إيحاءً فالإيحاء ليس إلاّ حالة خاصة للتمثيل: تمثيل يضاف إلى تقرير ما»[3].

ينتج الإيحاء إذن، عن اجتماع التقرير مع التمثيل، وإذا كان التقرير دائما حرفيا، فإنّ التمثيل يكون حرفيا(Littérale) ويكون تصويريا(Figurée) في شكل تمثيل استعاري (Exemplification métaphorique) أو تمثيل مجازي (Exemplification métonymique).

الاستعارة (La métaphore):

ارتبط مفهوم الصورة في النقد الأدبي الحديث بالاستعارة إلى حد الامتزاج بها، وقد نظر النقاد المحدثون في طبيعة العلاقة التي تجمع بينهما، فانقسموا بذلك إلى ثلاثة فرق، فريق اعتبر «الصورة استعارة محسوسة لواقع مجرّد. وذهب آخرون إلى أن الاختلاف بينهما يكمن في الدرجة فحسب، بينما ذهب الطرف الثالث إلى نفي أي صلة أو قرابة بينهما»[4].

---

1 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P111-112.
2- Ibid, P115.
3 - Ibid, P116.
4- عبد الباسط لكراري، **دينامية الخيال (مفاهيم وآليات الاشتغال)**، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2004، ص381-382.

وهذا الاختزال لمفهوم الصورة في الاستعارة عائد إلى التواجد الكبير للاستعارة في اللغة، فـ«اللغة من حيث طبيعتها استعارية»[1] ولولا هذه الطبيعة الاستعارية للغة، لما تمكنت من تحقيق الأثر المطلوب في نفوس متلقيها.

لقد أدرك "جيرار جينيت" بدوره أهمية حضور الاستعارة في الخطاب، ذلك أنها تعكس بطريقة ما نوعا من «اللّغة الشعرية Language poétique»[2] فيه ومن ثم تصبح الصورة عموما والاستعارة خصوصا مفتاح الولوج إلى أدبية الخطاب.

وقد وقف "جيرار جينيت" على تعريف الاستعارة وهو يسوق قول "قودمان" Goodman الذي يرى أنّ «الاستعارة ليست إلاّ نقلا للمحمول prédicat من مجال إلى آخر، بناء على مشاكلة homologie (وهي المشابهة الأرسطية) ترى أن ما يمثله(**س**) بالنسبة إلى المجال (أ) هو ما يمثله (**ع**) بالنسبة إلى المجال (ب)»[3]، فما يمثله الرمادي بالنسبة للألوان هو ما يمثله الحزن بالنسبة للمشاعر حسب "جيرار جينيت"[4].

إنّ الأساس الذي تتبني عليه الاستعارة عند "قودمان" هو "النقل"، حيث تعمل على نقل اللّفظ من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهو في هذا يذهب مذهب الجرجاني الذي يرى أنّ «الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك

1- محمد الولي، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية**، ص7.

2 - Gérard Genette**, Fiction et Diction**, P129.

3 - Ibid, P113.

4 - Voir: Ibid, P113.

كالعارية»[1]، فما سميت الاستعارة استعارة إلاّ لأنها تقوم بإعارة اللفظ ونقله من موضعه الأصلي الذي وضع له في اللغة إلى موضع آخر يصبح فيه كالعارية. وما يجب التأكيد عليه مع ذلك أنه لا ينبغي النظر إلى الاستعارة على أنها لفظة مفردة معزولة عن السياق، فالسياق هو الذي يحدد المعنى الاستعاري للفظة من معناها الحرفي.

ففي أبيات "هيڤو" Hugo الآتية: آه، إلهي، افتح لي أبواب الليل

من أجـــل أن أذهب وأختفـــــي [2].

استعيرت لفظة الليل للتعبير عن الموت، ويقرأ "جيرار جينيت" هذه الاستعارة المعرّفة عن طريق مصطلح المماثلة الأرسطية (Analogie Aristotélicienne) كما يلي: إن ما يمثله الموت بالنسبة للحياة هو ما يمثله الليل بالنسبة للنهار[3].

ويستفسر "جيرار جينيت" عن السبب الذي جعل "قودمان" يعدل عن تعريف الاستعارة عن طريق مصطلح المشابهة، هذه المشابهة التي يقول عنها "ڤيد" Gide: «ليس هناك ألد عدوّ للفكر من شيطان المشابهة. ولا هناك ما هو أشد إتعابا من هذه العادة المفرطة لبعض الأدباء، التي لا تستطيع أن ترى موضوعا ما دون التفكير مباشرة في آخر»[4].

تقوم الاستعارة إذن، على علاقة المشابهة وهي في ذلك قرينة التشبيه، ومن ثم عرفت عند "بوسيي" Bossuet بأنها: «تشبيه مختصر»[5]، ومع هذا تبقى الحدود

1- الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص44.

2 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P123.

3 - Ibid, P124.

4 - Marcel Cressot, **Le style et ses techniques**, 6eme édition, Presses universitaires de France, Paris, 1969, P61.

5 - Ibid, P64.

بينهما قائمة، فبينما ينزع التشبيه نحو التحليل والشرح والتفصيل، تنزع الاستعارة نحو التركيب كما أنها تتمتع بخاصية تسمح لها بالتغيير الجذري للمعنى[1].

وعلى الرغم من اتصاف الاستعارة بالإيجاز والاختصار على مستوى العبارة، إلاّ أنّها من حيث الدلالة غزيرة المعنى، كثيرة الإيحاء، فقد قال عنها الجرجاني قديما: «إنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر»[2] وهو ما يعرف في النقد الحديث بالتكثيف. وبهذا تأتي الاستعارة بمعانيها الإيحائية الكثيفة متجاوزة المعنى الحرفي الثابت.

لقد سوّى "جيرار جينيت" بين التعبير والإيحاء بقوله: «هذا التعبير هو ما تسميه اللسانيات إيحاءً»[3] وإذا ارتبط الأسلوب عنده- كم سبق ورأينا- بالوظيفة التعبيرية للغة فهو يرى الآن أن التمثيل الاستعاري ما هو إلا ما نسميه عادة بالتعبير[4].

ونصل مع "جيرار جينيت" إلى النتيجة الموالية: «إذا كان(**س**) يعبّر عن (**ع**) فإنّ (**ع**) يقرر استعاريا (**س**)»[5]. ممّا يفضي بنا إلى القول بان الأسلوب هو الوظيفة الاستعارية للغة.

---

1 -Voir : Marcel Cressot, **Le style et ses techniques,** P64.

2- الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص55.

3 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P99.

4- Voir: Ibid, P114.

5 - Ibid, P114.

المجاز المرسل (La métonymie):

لم يقتصر "جيرار جينيت" على نوعي التمثيل اللذان حدّدهما "قودمان" وهما: التمثيل الحرفي والتمثيل الاستعاري، وإنما يقترح إضافة نوع ثالث إليهما هو التمثيل المجازي[1].

يعد المجاز المرسل والاستعارة من أكثر الصور البلاغية انتشارا لما لهما من قدرة فائقة على الإيحاء والتغيير الدلالي، وفيما تقوم الاستعارة على علاقة المشابهة يقوم المجاز المرسل على علاقة التجاور (Contiguïté)[2] بين المدلول الحرفي للكلمة ومدلولها المجازي.

وقد أتى الجرجاني على تعريف المجاز بقوله: «كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها، فهي "مجاز"» [3]، فالمجاز إذن، هو كل خروج بالكلمة عن معناها اللغوي والمعجمي.

ويمكن تعريف المجاز المرسل أيضا كتغير دلالي يلحق بالدال يجعله يتخلى عن مدلوله الأول الذي ارتبط به في اللغة لصالح مدلول آخر يحدده السياق وفق علاقات تجاور منطقية[4].

ففي العبارة الشائعة (Courir le jupon) استعملت التنورة الداخلية (Jupon) مجازا عن النساء[5]، وهنا نلاحظ علاقة تجاور مكاني تربط بين المدلول الأول والمدلول الثاني.

---

1 - Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction,** P120.
2 - Voir : Ibid, P124-125.
3- الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص318.
4 - Voir : Marcel Cressot**, le style et ses techniques**, P68.
5 - Voir : Gérard Genette, Op.cit, P125.

وبهذا يشكل المجاز المرسل والاستعارة قطبين أساسيين من أقطاب التعدد الدلالي، وميدانًا خصبًا للقراءة والتأويل، ذلك أنّ التصويرية (Figuralité) فيما يرى "جيرار جينيت": «ليست مطلقا خاصية موضوعية للخطاب، ولكنها دائما واقع للقراءة والتأويل، حتى عندما يتطابق التأويل ظاهريا مع مقاصد الكاتب»[1].

إن خصوصية الصورة المجازية تكمن في تعبيرها عن مقاصدها بطريقة غير مباشرة، ومحاورتها لها بنوع من التمويه، حيث تكشف عن جانب وتخفي جوانب عدة. ومن ثم يصبح لزاما على المتلقي أن يقرأ بين السطور، فالإله فيما يرى "جيرار جينيت" موجود بين تفاصيل العمل الإبداعي، بل بين كل التفاصيل في علاقة بعضها ببعض[2]. وأي فشل في فك رموز الصورة يجعل المتلقي في منأى عن القصد التخييلي للخطاب (L'intention fictionnelle de discours)[3].

وبهذا يكون القرطاجني وجيرار جينيت قد أدركا دور الصورة وفاعليتها في تحقيق أدبية الخطاب، وإدماج المتلقي في عملية تشكيل النص الأدبي، فالنصوص الأدبية الحقيقية هي التي لا تكشف النقاب عن نفسها لمتلقيها من الوهلة الأولى، بل تمارس نوعا من السلطة على المتلقي تجعله يستثمر كل خبراته ومعارفه ليفك رموز النص، وبهذا يفتح النص أمام المتلقي آفاقا من القراءة والتأويل تجعل منه في آخر المطاف مبدعا جديدا للنص.

---

1 - Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P128.
2 - Voir : Ibid, P151.
3 - Voir : Ibid, P60.

الخاتمة:

سعى هذا البحث إلى استنطاق النظرية الأدبية عند كل من "حازم القرطاجني" و"جيرار جينيت"، حيث تهدف هذه النظرية عند كل منهما للإجابة عن أهم التساؤلات والانشغالات المطروحة على الصعيد الأدبي قديما وحديثا.

وقد أسهم الرصيد الفلسفي لكل من "حازم القرطاجني" و"جيرار جينيت" بعمق في بلورة القضايا التنظيرية التي كانا يشتغلان بها، إذ كان لاطلاع كل منهما على الفلسفة الأرسطية دور رئيس في صقل آرائهما التنظيرية في مسائل الشعر والشعرية، وما يتعلق بها من توصيف للأدب وظواهره المختلفة، إذ عمل "حازم" على التأسيس لشعرية عربية إثر محاورته لإسهامات "أرسطو" في هذا الجانب وبالمقابل اهتم "جيرار جينيت" بإعادة قراءة الشعرية الأرسطية رغبة منه في تجاوز ما يمكن تجاوزه من التحريفات التي وقع فيها قراء "أرسطو"، عساه يخلص إلى بناء شعرية غربية تتواءم وروح الحداثة.

وقد لعبت الأوضاع غير المستقرة التي يتخبط فيها الأدب على مستوى الممارسة والتنظير دورًا في توجه "حازم القرطاجني" و"جيرار جينيت" نحو التنظير الأدبي، إذ أثقل الوعي بخطورتها كاهلهما ودفع بهما إلى إعادة النظر في القوانين التي تحكم سيّر العملية الإبداعية، في محاولة جادة لتغيير الأوضاع والنهوض بمستوى الممارسات الأدبية.

وقد اغتنت كل من جهود "حازم القرطاجني" و"جيرار جينيت" التنظيرية في استنطاقهما لماهية الأدب من فكرة التخييل الأرسطية، إذ أضاء مفهوم التخييل نظرية المحاكاة الأرسطية، فأصبحت المحاكاة بذلك أبعد ما تكون عن النقل الحرفي للواقع والانعكاس الآلي له، إذ أنّها طريقة فنية في التعبير، يساهم فيها الخيال إسهاما ملحوظا بإعادة تشكيله للواقع ونسجه وفق معطيات جديدة تتجاوز المألوف وتحطم المعتاد، وبمقدار ما في الأدب من تخييل تتحدّد ماهيته وأدبيته ويبرز كفن قولي مميز.

ومن خلال تعرضهما لوظيفة الأدب، اتفق "حازم القرطاجني" و"جيرار جينيت" على أنّ الأدب فائدة ومتعة، منفعة ولذة في آن معا، إذ ترتبط الوظيفتان عند كليهما إلى حد الامتزاج والتداخل، فالفائدة هي مختلف ما يجنيه المتلقي من خبرات وما يحصله من معارف في مختلف المجالات، ويتميز الأدب بطريقته الممتعة واللذيذة في توصيل هذه المعارف إلى المتلقي. وإذا كانت ثنائية الخير والشر مرتبطة بثنائية اللّذة والألم، باعتبار أنّ كل ما يسبب الألم فهو شر، وما يسبب اللّذة فهو خير، فإنّ فكرة اللّذة والألم فكرة فلسفية تجد صدى لها عند "أرسطو".

وفي تناولهما لمسألة الأجناس الأدبية انصب اهتمام "حازم القرطاجني" على الشعر فيما تعداه "جيرار جينيت" إلى النثر، ولم يقصر "جيرار جينيت" اهتمامه على النثر التخييلي (رواية) وحده، بل سعى للإحاطة بالنثر غير التخييلي (سيرة ذاتية تاريخ...) أيضا، حيث لعب السياق الثقافي والحضاري لكليهما دوره في هذا الاختلاف الموجود بينهما. وعلى الرغم من تأثر كليهما بأرسطو، إلاّ أنّهما لم يتأثرا

بفكرة الشعر المسرحي، حيث انتبه "حازم القرطاجني" للتباين الموجود بين الإبداعات العربية ونظيرتها اليونانية، فاستنتج أنه لا علاقة بين ما يكتبه اليونان وما تكتبه العرب. كما أدرك "جيرار جينيت" أيضا أنّ المأساة والملهاة والملحمة قد أصبحت اليوم أجناسا ميتة تجاوزها الزمن، إمّا بصفة مؤقتة أو نهائية، وحلّت الرّواية محلّها كبديل أمثل عنها، ومن ثم آثرها على غيرها من الأجناس وأحاطها بعنايته التامة.

ولأنّ البحث في الشعرية لا ينفصل عن البحث في الأسلوب، ذلك أنّ الشعرية في نهاية المطاف هي دراسة الأسلوب الشعري، فقد نظر كل من "جيرار جينيت وحازم القرطاجني" في الأسلوب وقضاياه المختلفة، مستمثرين في ذلك آراء غيرهما، حيث أفاد الأوّل من أعلام الأسلوبية الغربية أمثال "شارل بالي وبير ڤيرو" مقابل إفادة الثاني من جهود البلاغيين العرب كقدامة والجاحظ وعبد القاهر الجرجاني.

وفي معالجتهما لقضايا الأسلوب انطلق كل منهما من البحث في ماهيته، ذلك أن البحث في ماهية الأسلوب وتقديم مفهوم له هو بطريقة ما إثبات لوجوده وردّ صريح في وجه كل من يسعى لنفيه وطمس وجوده.

إنّ الدّقة التي يتميز بها تعريفُ حازم للأسلوب جعلته يميز بينه وبين النظم وإن كان "عبد القاهر الجرجاني" يعتبرهما شيئا واحدا، إذ يظهر الأسلوب عنده كهيئة للتأليفات المعنوية، فيما يأتي النظم كهيئة للتأليفات اللّفظية. وقد قادتنا هذه العلاقة بين الأسلوب والنظم عند القرطاجني إلى علاقة أخرى بين الأسلوب والتوازي عند "جيرار جينيت"، الذي تأثر بما ذهب إليه ياكبسون والشكلانيون الروس من التركيز

على أهمية ظاهرة التوازي في خلق الوظيفة الشعرية للخطاب الأدبي، ووجدنا في حديث "ياكبسون" عن إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف صدى في حديث القرطاجني عن مراعاة قانون التناسب في عملية اختيار الألفاظ والتأليف بينها أثناء عملية النظم.

ويبرز الأسلوب عند "حازم القرطاجني" و"جيرار جينيت" كطريقة مخصوصة في التشكيل ومقدرة فعالة على الإيحاء والتصوير، ومن ثم ارتبطت ماهية الأدب وأدبيته باعتباره نشاطا تخييليا وفنا قوليا مميّزا عندهما بمفهوم الأسلوب من حيث هو وظيفة تصويرية إيحائية، تعمل على تجاوز المألوف وإعادة تشكيل الواقع وفق معطيات جديدة تحطم أفق انتظار القارئ وتبعث الدهشة لديه. وبهذا يصبح المتلقي طرفا أساسيا من أطراف تشكل الخطاب الشعري عندهما.

وقد كان هذا البحث محاولة قراءة في أهم القضايا التي تطرحها الشعرية الغربية على يد أحد أهم أعلامها "جيرار جينيت"، والتي وجدت لها صدى في التراث العربي عند "حازم القرطاجني" تحديدا، الذي يُعد أحدَ مؤسسي الشعرية العربية. ولا نزعم أنها قراءة وافية شافية في الموضوع، وإنّما تبقى إحدى القراءات الممكنة في زمن تعددية القراءة ومشروعيتها.

معجم المصطلحات المستعملة في البحث.

عربي- فرنسي

Analogie	مماثلة
Choix stylistique	اختيار أسلوبي
Comédie	ملهاة
Connotation	إيحاء
Contiguïté	تجاور
Critère	معيار
Critère de manière	معيار الطريقة
Critère formel	معيار شكلي
Critère rhématique	معيار نظمي
Critère thématique	معيار موضوعاتي
Dénotation	تقرير
Diction	قول
Epopée	ملحمة

Epopée comique en prose	ملحمة النثر الساخرة
Espèce	نوع
Exemplification	تمثيل
Exemplification figurée	تمثيل تصويري
Exemplification littérale	تمثيل حرفي
Exemplification métaphorique	تمثيل استعاري
Exemplification métonymique	تمثيل مجازي
Expression	تعبير
Fiction	تخييل
Fiction narrative	تخييل سردي
Figuralité	تصويرية
Figure	صورة
Fonction communicative	وظيفة تواصلية
Fonction connotative	وظيفة إيحائية
Fonction dénotative	وظيفة تقريرية
Fonction esthétique	وظيفة جمالية

Fonction expressive	وظيفة تعبيرية
Fonction poétique	وظيفة شعرية
Fonctionnalité	تخييلية
Forme	شكل
Genre	جنس
Genre littéraire	جنس أدبي
Homologie	مشاكلة
Intention esthétique	قصد جمالي
Intention fictionnelle	قصد تخييلي
Langage	لغة
Littérarité	أدبية
Littérature	أدب
Métaphore	استعارة
Métonymie	مجاز مرسل
Mimesis	محاكاة
Mode	صيغة

Narratologie	سرديات
Parodie	فارودية
Poème en prose	قصيدة النثر
Poésie	شعر
Poésie didactique	شعر تعليمي
Poésie lyrique	شعر غنائي
Poésie satirique	شعر هجائي
Poétique	شعرية
Poétique conditionnaliste	شعرية ظرفية
Poétique essentialiste	شعرية مؤسّسة
Poétique fermé	شعرية مغلقة
Poétique ouverte	شعرية مفتوحة
Prédicat	محمول
Principe d'équivalence	مبدأ التوازي
Prose	نثر
Prose poétique	نثر شعري

Représentation	تمثّل
Rhème	نظم
Roman	رواية
Simulation	مشابهة
Singularité	فرادة
Situation	مقام
Style	أسلوب
Stylistique	أسلوبية
Thème	موضوعة
Tragédie	مأساة
Trait stylistique	سمة أسلوبية
Type	نمط

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر والمراجع باللّغة العربية:

1. أبركرمبي لاسل ، **قواعد النقد الأدبي**، تر: محمد عوض محمد، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1986.
2. ابن جعفر قدامة، **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي،ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978
3. ابن خلدون عبد الرحمن، **المقدمة**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.
4. أديوان محمد ، **قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني**، د.ط، منشورات كلية الاداب، الرباط، 2004.
5. بارث رولان، **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، تر: عمر أوكان، د.ط افريقيا الشرق، 1994.
6. برونيل بيير وروسو.أ.م و وبيشوا كلود، **ما الأدب المقارن؟** تر: عبد الحق حنون ونسيمة م. عيلان وعمار رجال، د.ط، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، 2005.
7. البصري عبد الجبار داود، **مكانة الفارابي في تاريخ نظرية المحاكاة في الشعر**، د.ط، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975.
8. بومزبر الطاهر، **أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الشعري)**، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007.
9. تودوروف تزفيطان ، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.
10. الجاحظ أبو عثمان، **الحيوان**، شرح وتحقيق: يحي الشامي، د.ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2003.

11. الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة،** تح: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991.

12. الجرجاني عبد القاهر، **دلائل الإعجاز،** تح: محمد التنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.

13. جمعي الأخضر، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين،** د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1999.

14. جينيت جيرار، **مدخل لجامع النص،** تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

15. حجيج معمر، **إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق،** د.ط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، 2007.

16. درويش أحمد ، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،** د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

17. الذهبي العربي، **شعريات المتخيل-اقتراب ظاهراتي،** ط1، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء، 2000.

18. زيتون علي مهدي ، **إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي،** ط1، دار المشرق، بيروت، 1992.

19. السّد نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)** د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت.

20. السكاكي أبو يعقوب، **مفتاح العلوم،** تح: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

21. سلطان منير، **الصورة الفنية في شعر المتنبي،** د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002.

22. شارتيه بيير، **مدخل إلى نظريات الرّواية**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001.

23. الشايب أحمد، **الأسلوب**، مكتبة النهضة المصرية، ط 6، القاهرة، 1966.

24. طاليس أرسطو، **الخطابة**، تح: عبد الرحمن بدوي، د.ط، وكالة المطبوعات (الكويت) ودار القلم (بيروت)، 1979.

25. طاليس أرسطو، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، د.ط ، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

26. عباس إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط2، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمـــان،1993.

27. عثماني الميلود، **شعرية تودوروف**، ط1، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1990.

28. عصفور جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003.

29. عصفور جابر، **مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)**، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003.

30. العمري محمد ، **البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول**، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005.

31. عياشي منذر، **مقلات في الأسلوبية**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990.

32. فارسي عبد الرحمن، **قراءة نقدية في الآداب الأجنبية**، د.ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

33. فضل صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996.

34. القرطاجني أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقييم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

35. القيرواني ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، د.ط، دار الجيل، بيروت، 1981.

36. لكراري عبد الباسط، **دينامية الخيال (مفاهيم وآليات الاشتغال)**، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2004.

37. المبارك محمد ، **استقبال النص عند العرب**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

38. مبارك محمد رضا ، **اللّغة الشعرية في الخطاب النقدي (تلازم التراث والمعاصرة)**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.

39. المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج2، ضبط وشرح: تغاريد بيضون ونعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1989.

40. المسدي عبد السلام، **الأسلوب والأسلوبية**، ط5، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2005.

41. مصلوح سعد، **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1992.

42. مصلوح سعد، **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1980.

43. مفتاح محمد، **مشكاة المفاهيم، النقد العربي والمثاقفة**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

44. ناظم حسن، **البنى الأسلوبية- دراسة في أنشودة المطر للسياب**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.

45. ناظم حسن، **مفاهيم الشعرية،** ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994.

46. نجاتي محمد عثمان ، **الإدراك الحسي عند ابن سينا،** ط 3، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1995.

47. نصر عاصف جودة، **الخيال مفهومه ووظائفه،** د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

48. هلال محمد غنيمي، **الأدب المقارن،** ط1، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1983.

49. هيجل، **فن الشعر،** تر: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

50. الورقي السعيد، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية،** ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1984.

51. الولي محمد ، **الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية،** د.ط، دار الأمان، الرباط، 2005.

52. الوهيبي فاطمة عبد الله، **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني،** ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.

53. ويليك رينيه و وارين أوستين ، **نظرية الأدب،** تر: محي الدين صبحي، مر: حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

54. ياكبسون رمان، **قضايا الشعرية،** تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

55. اليوسف يوسف سامي، **الخيال و الحرية (مساهمة في نظرية الأدب)،** ط1، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2001.

2- المعاجم:

56. ابن منظو، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، م1، بيروت، 1994.

57. الحفني عبد المنعم، **المعجم الشامل في مصطلحات الفلسفة**، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000.

3- المجلات:

58. تودوروف تزفيطتان، **الأجناس الأدبية**، تر: نجوى الرياحي القسنطيني، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية الثقافة والعلوم، 1995، ع 28.

4- المراجع باللّغة الفرنسية:

59. Aristote, **La poétique**, Traduction : Roselyne Dupont et Jean Lallot, Edition du Seuil, Paris, 1980.

60. Cressot, Marcel, **Le style et ses techniques**, 6eme édition, Presses universitaires de France, Paris, 1969.

61. Ducrot Oswald et Todorov Tazvetan, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, 1ere publication, Edition du Seuil, Paris, 1972.

62. Genette Gérard, **Fiction et Diction**, Edition du Seuil, Paris, 1991.

63. Schaeffer Jean- Marie, **Qu’est-ce qu’un genre littéraire**? Éditions du Seuil, Paris, 1989.

الفهــــــــرس